

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



PARA ALÉM DO LUGAR
Uma possível construção interior

Cristina Alexandra Massena da Silva Pereira

Trabalho de Projeto

Mestrado em Pintura

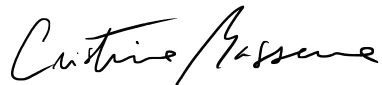
Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Rui Alexandre Rosa Grincho Serra

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Cristina Alexandra Massena da Silva Pereira, declaro que o presente trabalho de projecto de mestrado intitulado *Para além do lugar - Uma possível construção interior*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou noutras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato,

A handwritten signature in black ink, reading 'Cristina Massena' in a cursive script.

Lisboa, 20 de Outubro de 2018

RESUMO

Nesta dissertação o tema - *Para além do lugar* - foi o motivo para investigar as questões conceptuais do meu trabalho artístico.

Para além do lugar: uma possível construção interior é um ponto de partida para uma investigação sobre o lugar interior e a sua importância numa criação artística mais pura. Esta construção, de um espaço denominado lugar interior, apresenta-se como um lugar existencial, como uma construção da presença.

Estudo uma possível evolução, para a compreensão do corpo e espaço *porque o mundo é reflectido no corpo e o corpo é projectado no mundo*¹. Analiso a existência do binómio lugar interior e exterior, onde é considerado o movimento do corpo, que se apresenta como uma passagem. Investigo a memória e a percepção através dos sentidos como matéria importante para a construção de um mundo interior. Procurei essa relação a partir das minhas próprias questões e dúvidas apoiadas na arquitetura, na pintura, na instalação e na escultura. O meu trabalho artístico é uma materialização dessa construção interior - *Para além do lugar* - que se pode presenciar através dos meus cadernos, pinturas e objetos.

É um lugar de experimentação livre e pura, pois o acto de criar é um espaço aberto e em constante mutação. O processo artístico revela-se aqui como um percurso interior, intemporal, repleto de invisibilidade, é qualquer coisa *para além*. A transformação da invisibilidade em possibilidade é feita através da passagem para dentro do corpo, por um feitiço ou sopro. A obra é a minha extensão, sou eu em forma concreta, ela é a casa do meu lugar interior, um *para além do lugar*. Representa um ciclo de nascimento, travessia e destruição e renasce cada vez que é testemunhada.

Palavras - Chave: corpo, construção, interioridade, lugar, interior / exterior.

¹ PALLASMAA, Juhani - *Os olhos da pele. A arquitectura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman,

ABSTRACT

In the following dissertation, the theme - *Para além do lugar* (Beyond the place) - was the reason of the theoretical and conceptual investigation of my artistic work.

Para além do lugar: uma possível construção interior (Beyond the place: a possible inner construction) is the starting point for a research about the inner place and its importance in a purest artistic creation. This construction, of a space called inner place, presents itself as an existential place, as a construction of presence.

I study a possible evolution to the understanding of body and space *because the world is reflected on the body and the body is projected into the world*. I analyze the existence of the binominal interior and exterior place, where the movement of the body is taken into consideration, as it presents as a passage. I investigate the memory and the perception through the senses as an important matter for the construction of an inner world. I looked for that relation starting by my own questions and doubts in architecture, in painting, in installation and in sculpture. My artistic work is a materialization of that inner construction - *Para além do lugar* (Beyond the place) – that one can feel the presence through my sketchbooks, paintings and objects. It is a place of free and pure experimentation, as the act of creation is an open space in constant mutation. The artistic process reveals itself here as an inner path, timeless, full of invisibility, it is something *beyond*. The invisibility's transformation into possibility is made through the passage into the body, by a spell or blow. The work is my extension, it is me in a concrete form, it is the home of my inner place, a *beyond the place*. It represents a cycle of birth, cross and destruction and is reborn each time it is witnessed.

Keywords: body, construction, innerness, place, interior / exterior

Agradeço ao César por me acompanhar nesta constante procura do "lugar". À Linda por me relembrar a invisibilidade. À Marieli e Mafalda pela presença e apoio.

Agradeço ao meu orientador Prof. Rui Serra pela total disponibilidade com que me acompanhou e incentivou neste processo.

Dedico este trabalho aos meus pais, porque nunca me revelaram a impossibilidade.

ÍNDICE

Introdução	7
Espaço e lugar	9
Corpo no centro	14
Corpo utópico	18
Corpo arquitectónico	20
Lugar interior	23
. um possível método: de Peter Zumthor e Edward Hopper	27
. uma possível construção: de Louise Bourgeois	33
. um possível lugar interior: de Cristina Massena	
. a laranjeira, a japoneira e o magnoreiro	42
. passagem (interior / exterior e vice-versa)	44
. memória e percepção	49
Para além do lugar	53
Considerações finais	69
Bibliografia	72
Anexos	74
Índice de imagens	88

Introdução

Vivemos cada vez mais num mundo global onde tudo se funde e filtra. A realidade não existe como verdade universal e absoluta, existindo, isso sim, uma percepção de uma realidade, que é a minha e não a do outro.

Estamos perante uma realidade filtrada não pelos nossos sentidos, mas por objetos. A velocidade da existência provocada pela era da tecnologia colide com o tempo e com as capacidades individuais que cada um de nós possui para perceber o mundo que nos rodeia. O diálogo do indivíduo interior / exterior e vice-versa é cada vez mais escasso e com ele a construção da sua interioridade. Inúmeras vezes as referências importadas do exterior traduzem uma realidade por comparação. Comportamentos que são representações repetitivas e miméticas, não acrescentando nada de único a si próprios e aos que com eles dialogam. Nesta dissertação surge a necessidade de questionar o lugar, o espaço que ocupamos, como o percebemos e como isso influencia a nossa interioridade. Partindo deste pressuposto, o título desta dissertação - *para além do lugar, uma possível construção interior* - representa uma outra visão do lugar que quero apresentar, sendo o ponto de partida da minha investigação o estudo da relação do corpo e deste com o espaço. O conceito de visionamento remete para a procura de um território próprio a partir do diálogo entre a minha existência enquanto Ser e tendo como ponto de partida a minha formação em arquitetura.

O confronto da minha interioridade com o espaço, invoca questões relacionadas com a passagem, com a memória, com a percepção e, claro, com a minha forma de ser e estar. É um tema que tem estado presente no meu percurso de arquitetura nomeadamente num projeto que desenvolvi sobre "Pensar a Prisão"². Esta inquietação motiva e desenvolve-se também no meu trabalho plástico. Esta dissertação divide-se em três partes que correspondem a três momentos de *para além do lugar - uma possível construção interior*. Na primeira parte, analiso a relação entre espaço e lugar e suas relações com um corpo que primeiramente se assume como carne, físico mas que faz uma evolução para um corpo utópico, ansiando por uma evasão, finalizando no surgimento de um corpo arquitectónico, criando o próprio corpo uma projeção em algo construído. Invoco autores como Alain

² Trabalho teórico-prático realizado por Cristina Massena, no último ano do curso de Arquitectura orientado pelo Arq. Eduardo Souto Moura na Escola Superior Artística do Porto em 2003.

Jézéquel, Martin Heidegger, Maurice Merleau Ponty, Michel Foucault e Juhani Pallasma.

Na segunda parte, refiro a importância da construção, fazendo uma analogia com a corporização, definindo-a como um organismo vivo. Defino construção através da mão, da matéria e do tempo. O lugar interior aparece descrito através da passagem, da memória e da percepção. Sobre o lugar interior analiso a série "Cells" de Louise Bourgeois como uma possível construção, e a obra e os escritos de Peter Zumthor, cruzando-os com Edward Hopper como um possível método de investigação.

Na terceira parte desta dissertação faço uma reflexão sobre o meu trabalho artístico - *para além do lugar* - apresentando algumas imagens sobre os registos do meu caderno que evidenciam os ensaios mentais, as pinturas e os objetos. Analiso o meu processo artístico, e descrevo sinteticamente as questões que envolvem a práxis artística.

Espaço e lugar

A relação com o espaço é existencial pois não se refere unicamente às necessidades do homem, mas resulta da *compreensão e aceitação* que ele tem da sua relação com o ambiente, por isso simboliza *o ser no mundo*, ao que Heidegger se refere como "Das Dasein räumlich".³

Qualquer acção humana está envolta de um aspecto espacial, e dessa dinâmica resulta o conceito de espaço existencial.⁴

Para Platão o espaço é *eterno e indestrutível, abstracto, cósmico, que provem de uma posição de que tudo existe*.⁵ Reconhece uma *concepção de espaço infinito como continuum natural, receptáculo de tudo criado e visível*.⁶

Por outro lado, Aristóteles no seu livro *Física* apresenta o conceito de "lugar" utilizando o termo *topos*, um conceito *mais empírico e delimitado* do que o conceito genérico de "espaço".

Aristóteles *considera o espaço desde o ponto de vista do lugar. Cada corpo ocupa o seu lugar concreto e o lugar é uma propriedade básica e física dos corpos. Se para Platão "as ideias não estão em um lugar", por outro lado segundo Aristóteles "o lugar é algo distinto dos corpos e todo o corpo sensível está em um lugar(...). O lugar de uma coisa é a sua forma e limite(...). A forma é o limite da coisa enquanto o lugar é o limite do corpo contendor(...). Assim como o recipiente é um lugar transportável, o lugar é um recipiente não trasladável*.⁷

O espaço para Platão *tem uma condição ideal, teórica, genérica e indefinida. O "lugar" possui um carácter concreto, empírico, existencial, articulado, definido até aos detalhes*.⁸

Para Platão o espaço desprende-se de uma ideia centrada no *aquém* do que se vê *para um além* que é um somatório, mas também uma projecção da existência, é algo que não se vê, é um conceito de espaço que contém uma totalidade incomensurável que transcende as noções físicas e cartesianas.

³ (M. Heidegger - *Being and Time* 1962, p. 146), in NORBERG-SCHULZ, Christian - *Existence, space and architecture*. London: Studio, 1972,

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ MONTANER, Josep Maria - *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 30.

⁶ *Id.*, p. 30.

⁷ *Id.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 32.

Por outro lado, Aristóteles introduz neste conceito de lugar algo que traduz uma relação fulcral: a da dependência do espaço e do corpo. Não concordando porém que o lugar se resume a uma propriedade básica e física dos corpos, porque não tem formas nem limites, ele é aberto ao acontecimento de natureza mutável, tem um espaço e um tempo e é aberto ao fenómeno. Por esse motivo introduzo a ideia de Martin Heidegger que explica no seu texto, *Construir, habitar, pensar* (1951) que *os espaços recebem a sua essência não do espaço mas do lugar (...) os espaços onde se desenvolve a vida hão-de ser lugares. O homem relaciona-se com os lugares e, através dos lugares, com o espaço, e isso consiste em habitar. Só quando somos capazes de habitar é que conseguimos construir.*

Christian Schulz refere sobre o mesmo conceito que *a liberdade ainda pressupõe segurança, e segurança apenas é possível através da identidade humana da qual o espaço existencial é um aspecto. Isto é a essência de 'habitar'.*

O Ser presente cria uma identidade no espaço, habitando-o, transformando-o num lugar. Então posso admitir que o lugar forma-se a partir de uma presença que extravasa a forma, limite ou contorno do corpo, constituindo-se como acção, vontade. Mas quais os limites do lugar? Eduardo Souto Moura refere que *o espaço para um arquitecto não existe, por isso nós desenhemos os limites que dão a impressão do espaço.*⁹ Os Gregos reconheceram que o limite é aquilo a partir do qual alguma coisa inicia sua presença.

*O conceito é o de 'horismos', de horizonte, o limite. Espaço é, em essência, aquilo para o qual se criou um lugar, que é deixado dentro dos seus confins. Aquilo para o qual se criou lugar é sempre concedido, e portanto unido, isto é, reunido, em virtude de uma localização: algo como uma ponte. 'Desta maneira, os espaços recebem o seu ser das localizações e não do 'espaço'.*¹⁰ Montaner acrescenta a importância do ponto de vista em relação ao lugar, explicando que *ao tratar da experiência corporal do homem e do espaço existente, assinala que 'a estrutura ponto-horizonte é o fundamento do espaço' e que 'a consciência do lugar é sempre uma consciência posicional'.*¹¹

A partir desta afirmação de Heidegger posso concluir que a localização - *locus* - é relevante para o espaço, e que o marca através de uma construção.

⁹ SALEMA, Isabel. (2014). As portas não voltarão a ser iguais. *Jornal Público*. www.publico.pt.

¹⁰ Heidegger in FRAMPTON, Kenneth - *História crítica da arquitectura moderna*, São Paulo Martins Fontes, 2003, p. 341.

¹¹ MONTANER, Josep Maria - *Op. cit.*, p. 38.

Volto novamente à civilização grega, mais propriamente à construção da cidade *polis*¹². O sítio e a divindade local destinada a essa localidade, apelidada de *Genius Loci*, era uma *divindade* intermediária que presidia a tudo o que acontecia nesse mesmo lugar. Assim, as construções e a formação da cidade estavam assentes em mitologia. Um lugar onde moram os seus cidadãos, e se acolhem as suas atividades, onde se privilegia a relação com a natureza sob a forma de mito. Acrescenta ainda Montaner que o lugar em grande escala *interpreta-se como genius loci, capacidade para fazer aflorar as preexistências ambientais, como objectos reunidos no lugar, como articulação das diversas peças urbanas – praça, rua, avenida*.¹³

Para os Gregos cada lugar era regido por um Deus, cada divindade tinha uma localidade e um povo; *Genius loci* significa espírito do lugar. Por este facto, e *por tudo aquilo que existe de colectivo e de individual na cidade, a sua própria intencionalidade estética, é fixada na cidade grega, em condições que não podem jamais repetir-se*.¹⁴

Aldo Rossi refere-se a Atenas como *a primeira ideia clara da ciência dos factos urbanos,... um palácio, uma rua, um bairro*.¹⁵

Exemplo disso são os templos Gregos construídos em função do carácter devocional da divindade, eles *são a evidência dessa simbiose do homem com a natureza, concedendo formas distintas em relação ao significado do lugar*.¹⁶

Aldo Rossi também nos explica que não é só a obra que determina o lugar, mas o contrário também é verdadeiro: a escolha do lugar para a obra pode determinar essa relação total e singular - *a individualidade consiste também no lugar que determina uma obra: no sentido físico, mas também, e sobretudo, no sentido da escolha daquele lugar e da unidade indissolúvel que se estabeleceu entre o lugar e a obra*.¹⁷

Exemplos são as intervenções que adquirem essa relação única entre lugar e obra, como as de *Malaparte* nas rochas de *Punto Massullo* ou a de *Chillida* na Costa de San Sebastian, convertendo efetivamente um *Locus* num lugar irrepetível.

¹² (O termo *polis* que designa a cidade, indica também o Estado; inicialmente aplicava-se à Acrópole, primitivo lugar de refúgio, de culto e de governo, e como tal o ponto de origem do aglomerado ateniense), in ROSSI, Aldo - A Arquitetura da Cidade. Edições 70, 2016, p. 176.

¹³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴ MONTANER, Josep Maria - *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵ ROSSI, Aldo - *Op. cit.*, p. 43.

¹⁶ MONTANER, Josep Maria - *Op. cit.*, p. 38.

¹⁷ ROSSI, Aldo - *Op. cit.*, p. 148.



Fig. 1 - Adalberto Libera, *Casa Malaparte*, Itália, 1937.



Fig. 2 - Eduardo Chillida, Donostia, 2006

Também Aldo Rossi reforça esta ideia da vivência do facto urbano, *que o conceito que se tem de um facto urbano será sempre algo diferente do tipo de conhecimento de quem vive aquele mesmo facto.*¹⁸

Mas não só numa grande escala o lugar acontece; em pequena escala pode perceber-se *como uma qualidade do espaço interior se materializa na forma, na textura, na cor, luz natural, nos objectos e valores simbólicos.*¹⁹

O exemplo disso é a descrição de um espaço interior japonês - o *toko no ma* - descrito por Junichiró Tanizaki no seu livro *Elogio da Sombra*:

*Numa palavra, sem outro suporte para além de simples madeira e paredes nuas, compôs-se um espaço recatado onde os raios luminosos que aí deixamos penetrar produzem, aqui e além, recantos vagamente escurecidos. E no entanto, contemplando as trevas escondidas atrás da viga superior, em redor de uma jarra de flores, sob uma prateleira, e sabendo perfeitamente que são sombras insignificantes, experimentamos a sensação de que, nesses locais, o ar encerra uma espessura de silêncio, e que uma serenidade eternamente inalterável reina nessa escuridão. Afinal, quando os Ocidentais falam de 'mistérios do Oriente', é bem possível que se refiram a essa calma um pouco inquietante que a sombra segrega quando possui essa qualidade.*²⁰

¹⁸ ROSSI, Aldo - *Op.cit.*, p. 43.

¹⁹ MONTANER, Josep Maria - *Op.cit.*, p. 38.

²⁰ TANIZAKI, Junichiro - *Elogio da Sombra*. Relógio D'Água Editores, 2016, p. 36.

Corpo no centro

Segundo Foucault, e através do ensinamento dos Gregos, vemos o corpo como carne a partir do espelho e do cadáver, e este tem uma massa, e essa uma forma, e a forma um contorno, um peso. Em suma que o *corpo ocupa um lugar*.²¹

À semelhança, Merleau Ponty acrescenta que *o espelho é igual à realização de um Bild da coisa*²². Que o espelho é o prolongamento da relação com o corpo e que o toque é o seu prolongamento no mundo que o rodeia.

Pois, *tocar é tocar-se. Para ser compreendido como: as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo, através dele o mundo rodeia-me*.²³

O corpo é o centro, porque é o ponto zero do mundo visto a partir de si, em profundidade e em escala. Auto-referencia-se. A partir dele desenvolve-se um potencial território para as suas ações e reações. Segundo *Alain Jézéquel* o território envolto nessa afirmação é limitado, não naturalmente, mas pela intervenção ou construção de um indivíduo ou grupo, projetando nele as suas necessidades, *pois não existe território sem fronteiras ou marcações*.²⁴

O seu espaço corporal está marcado e com ele a definição do seu território pessoal e a sua consequente afirmação. Essa área corporal marcada é definidora de um território à volta do corpo, à volta de si mesmo, estabelecendo o exercício da territorialidade, *pois qualquer espaço pode constituir um território potencial*.

O território sinalizado pelo corpo, faz com que ele se sinta integrado neste mundo. Explica *Alain Jézéquel* que o impulso de *o sinalizar ou marcar advém do sentimento de angústia do espaço vazio*, daí a necessidade de criar uma *associação ao objecto e ao espaço*, para assim iniciar uma relação com eles. Jézéquel acrescenta, *um território sem dono é apenas um espaço vazio*. Por sua vez, Schulz refere que *o homem projeta-se no ambiente, e o que recebe dele foca-o em edifícios e formas concretas, comunica algo ao ambiente, que por sua vez unifica as suas “coisas” num contexto de significação mais alargado*.²⁵

²¹ FOUCAULT, Michel - *O corpo utópico, As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 15.

²² PONTY, Merleau - *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p. 231.

²³ *Ibid.*, p. 230.

²⁴ JÉZÉQUEL, Alain - *Memórias de Território*. Lisboa: Climepsi Editores, 2004, p. 39.

²⁵ NORBERG-SCHULZ - *Op. cit.*, p. 32.

Para Pallasmaa o confronto do espaço em volta de mim para com o meu corpo é feito através da minha própria dimensão e sensações, uma simbiose que se manifesta numa atitude de corporização do lugar, porque tudo o que me envolve tem como base de referência a dimensão física e emocional do meu corpo, portanto baseia-se numa experiência corporal.

*Eu confronto a cidade com meu corpo; minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; meus olhos fixos inconscientemente projectam meu corpo na fachada da catedral, onde ele perambula sobre moldura e curvas, sentindo o tamanho de recuos e projeções; meu peso encontra a massa da porta da catedral e minha mão agarra a maçaneta enquanto mergulho na escuridão do interior. Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim.*²⁶

Cruzando o autor Jézéquel com Pallasmaa, o *território* é um espaço que está impregnado da *nossa identidade pessoal perceptiva*.

Husserl e Merleau Ponty são referências básicas para o entendimento de lugar como experiência corporal, pois o lugar *está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano*.²⁷

Assim, é a partir de uma experiência pessoal que tornamos os espaços nossos lugares, experiências que se tornam únicas e irrepetíveis. Para Schulz *a experiência (percepção) do espaço, deste modo, consiste na tensão entre a situação imediata de alguém e o espaço existencial. Quando a nossa localização imediata coincide com o centro da nossa existência espacial, passamos pela experiência de “estar em casa”*.²⁸

Então posso concluir que é através da *presença da experiência* que o lugar se diferencia do espaço e que essa experiência guiada por um processo fenomenológico da percepção efetivamente constituem o lugar. Pallasmaa explica que *corpo e movimento* estão em interação com o ambiente, e que o *mundo e a individualidade* estão em constante ligação.

A percepção do corpo e do mundo são indissociáveis. O espaço é a morada do corpo.

²⁶ PALLASMAA, Juhani - *Op. cit.*, pp. 37 - 38.

²⁷ MONTANER, Josep Maria - *Op. cit.*, pp. 37 - 38.

²⁸ NORBERG-SCHULZ, Christian - *Op. cit.*, p. 33.

Corpo e mundo funcionam como um sistema de fora para dentro e vice-versa, alimentam-se simultaneamente, porque *o nosso próprio corpo está no mundo, como o coração está em nosso organismo: ele mantém o espetáculo visível constantemente vivo, ele sopra vida para dentro e o sustenta de fora para dentro; juntos eles formam um sistema.*²⁹

A *identidade pessoal perceptiva* resulta do uso permanente involuntário dos sentidos no diálogo com o mundo numa *experiência existencial contínua*. Muitas das vezes a visão é o mais valorizado dos sentidos; Merleau Ponty refere que *a visão focada nos põe em confronto com o mundo, enquanto a visão periférica nos envolve na carne do mundo.*

A relação com o mundo, aberto à experiência, obtém-se não só a partir da visão mas através de todos os sentidos. Acrescento ainda a importância da nossa relação com as coisas através da profundidade e da escala.

Refere Ponty que é a partir da profundidade que vemos o mundo, mas *que o olhar não vence a profundidade, contorna-a.*³⁰

Por isso refere que *o tacto sente o peso, a resistência e a forma tridimensional dos corpos materiais, e, portanto, nos faz ciente de que as coisas se afastam de nós em todas as direcções.*³¹

Então o tacto, *o sentido inconsciente da visão*³², antecipa-a, ele é o primeiro a saber não só sobre o próprio corpo em si, mas também sobre o mundo, sobre a carne dos *corpos materiais* que me rodeiam, e que se tornam *obstáculos à minha inspecção, uma resistência que é precisamente a sua realidade, a sua 'abertura'.*³³

Essa *inspecção* a esses *obstáculos* é não só definidora de uma profundidade, mas também de uma escala, um dos pontos de relação do próprio corpo com esses *obstáculos*. A ideia de escala está primeiro relacionada com as proporções corporais humanas em relação às coisas e aos outros, essa é uma escala de graduação, uma *noção projetiva* como defende Ponty, onde se imagina *um ser em si descrito num plano em si, onde figura transposto segundo tal proporção que as representações dele em diversas escalas são diferentes 'quadros visuais' do mesmo em si.*³⁴

²⁹ *Ibid.*, p. 37 e 38.

³⁰ PONTY, Merleau - *Op. cit.*, p. 203.

³¹ Hegel in PALLASMAA - *Op. cit.*, p. 40.

³² *Ibid.*, p. 40.

³³ PONTY, Merleau - *Op. cit.*, p. 203.

³⁴ *Ibid.*, p. 208.

Peter Zumthor também relaciona a ideia de escala com a *proximidade* e *distância*, atribuindo-lhe, tal como Pallasmaa, *um sentido mais corporal*, relacionando-a com vários aspectos que se relacionam com ele - o *tamanho*, a *escala* e a *massa da obra*. Acrescento ainda a importância da perspectiva pois *se modificares a distância e a posição do centro, a coisa vista parecerá ela própria alterada*.³⁵

Neste pequeno texto intitulado - *o corpo no centro* - quis apenas situar o meu pensamento, que é a partir do corpo que o espaço existe e com ele a possibilidade do lugar. O corpo liberto no mundo cria um movimento à volta de si mesmo, uma circulação que lhe dá uma identidade e vida. Que efetivamente ele ocupa um espaço e *um lugar*.

O corpo grave, com a sua massa e peso, revela os seus sentidos essencialmente pela visão e pelo tacto através da escala e da profundidade dos *obstáculos*. Ao abrigo da sua pele, afirma o seu lugar absoluto no espaço, no centro, e a partir dele vê e toca as coisas materiais do mundo, experiencia, percebe e cria identidade, então *meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo*.³⁶

O meu corpo leva-me para outros corpos.

E se considerarmos que as mesmas imagens que nos fazem corpo absoluto são as mesmas que nos revelam a sua utopia? (...) *ora, se considerarmos que a imagem do espelho está alojada para nós em um espaço inacessível, e que jamais poderemos estar lá onde estará nosso cadáver, se considerarmos que o espelho e que o cadáver estão, eles próprios, em um inatingível outro lugar, descobrimos então que unicamente as utopias podem refluir nelas mesmas e esconder por um instante a utopia profunda e soberana de nosso corpo*.³⁷

Posso então considerar o corpo em *movimento*, numa interacção com um determinado espaço, e que este corpo, esta *individualidade*, pode ligar-se ao *mundo* corporizando-o à luz dos seus sentidos, tomando-o para si, dando forma a um *experiência existencial contínua* - física, psíquica e emocional, uma projecção de si próprio, das suas *sensações* e *sentimentos* criando uma outra dimensão, a artística. E que inatingível outro lugar é este, e que corpo utópico se manifesta dentro do mesmo corpo?

³⁵ ALBERTI, Leon Battista - *Da pintura / Leon Battista*, Editora da UNICAMP, 1992, p. 25.

³⁶ FOUCAULT, Michel - *Op. cit.*, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 15 e 16.

Corpo utópico

É na afirmação do corpo que se denuncia a prisão e que se pode tentar a evasão; é no desígnio da sua doença que se experimenta a cura; é na afirmação da visibilidade da carne que se procura a invisibilidade do pensamento; isto acontece quando o corpo se torna preso nele próprio e procura outros lugares. Foucault relembra que (...) *é nesta desprezível concha da minha cabeça, nesta gaiola de que não gosto, que será preciso mostrar-me a caminhar; é através desta grade que será preciso falar, olhar, ser olhado; sob esta pele, deteriorar. Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias.*³⁸

O corpo sinaliza o espaço, mas a beleza da utopia abre-lhe um mundo novo, o da liberdade, do tempo imaginário.

Foucault propõe um corpo *sem corpo*, um corpo que vive e morre, que afirma o limite da sua existência, que inicia uma fuga e reclama o desvio, *um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal.*³⁹ Aparentemente requerendo um *outro lugar fora de todos os lugares*, os *contra espaços* - os jardins, os cemitérios, as prisões, etc..

Foucault explica que a *Heterotopologia*, uma ciência que tem por objecto esses outros lugares, seria uma ciência que não estudaria as utopias, mas as *heterotopias* (*espaços absolutamente outros*). A formação da palavra *heterotopia* (surge da aglutinação de *hetero* = outro + *topos* = espaço) e é contrária à de *utopia* (*ou* = não + *topos* = espaço).

Dentro da classificação das heterotopias dada por Foucault considero relevante salientar as heterotopias de desvio e as do tempo. As heterotopias de desvio são lugares que a sociedade dispõe nas suas margens relativamente à norma exigida, por exemplo em casas de repouso, feiras, *resorts*, hotéis, clínicas psiquiátricas e prisões. São os espaços absolutamente outros que o artista procura, que estão na margem do mundo, que a sociedade muitas vezes não compreende e tem dificuldade em integrar essa atitude desviante. Outra questão que é relevante é que nestes lugares a relação

³⁸ FOUCAULT, Michel - *Op. cit.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

espacial de corpo-espço é dependente de uma forma obsessiva e que imediatamente a relaciono com o *atelier* - a outra casa.

Em relação às heterotopias do tempo Foucault refere-se a um espaço que pudesse estar *fora de um tempo, contendo nele todos os tempos como os museus ou bibliotecas*, e de certa forma não será a obra de arte uma heterotopia de tempo, um espaço que é uma obra criada num espaço de desvio, mas que nela está todo o tempo de criação, de existência do criador e em potência a criação de uma outra obra?

A abertura desses outros lugares constituem uma ideia de imensidão ou de efemeridade, porque estamos a falar de uma relação espacial que pode ser obsessiva/infinita ou implícita numa relação de passagem, como refere Foucault sobre a ideia da heterotopia que não é fechada ao exterior, mas constitui uma simples abertura, como o exemplo que este autor enuncia de um pequeno aposento directamente aberto ao mundo exterior e destinado ao visitante de passagem.

A utopia (*o que não tem lugar nenhum*) é para o corpo a salvação, é o poder de transformação desse corpo num para além do próprio corpo e de um lugar. Um lugar fora de um lugar é o lugar em aberto, mental. O pensamento coordena essas sucessivas mumificações dos nossos estados de alma que se traduzem através da criação, e o corpo fica insuperável, quase eterno, como um Deus, corpo sólido como uma coisa, na utopia dos mortos.

A finitude da carne eleva o conceito de alma, para enfrentar a morte eleva-se essa finitude. A homenagem é feita através do ritual ou da construção do lugar. Existem agora, nos nossos dias, os simples cubos de mármore, corpos geometrizados pela pedra, figuras regulares e brancas sobre o grande quadro negro dos cemitérios. A utopia acolhe a imensidão do para além.

É num lugar fora de lugar que o corpo se apresenta, em criação, *a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.*⁴⁰

⁴⁰ *Ibid.*, p. 14.

Corpo arquitectónico

Consciente do meu corpo físico, e da sua evasão, procuro agora corporizar o mundo à minha semelhança, construir uma extensão do meu corpo através de espaços, coisas e objectos. Pallasmaa refere que *a arquitetura é, em última análise, uma extensão da natureza na esfera antropogénica, fornecendo as bases para a percepção e o horizonte da experimentação e compreensão do mundo.*⁴¹

A arquitectura providencia um invólucro que se apropria de um pedaço do mundo, delimitando-o através dos seus muros e suas paredes opacas ou transparentes, com aberturas de vãos de janelas ou portas, *a arquitetura inicia, direcciona e organiza o comportamento e o movimento.*⁴²

Determina a existência física e contida do espaço e inaugura uma relação de passagem entre o espaço interior e o espaço exterior. Peter Zumthor reconhece que *a arquitectura conhece duas possibilidades fundamentais de formação do espaço: o corpo fechado, que isola o espaço no seu interior, e o corpo aberto que abraça uma parte do espaço ligado ao contínuo infinito. A expansão do espaço torna-se visível no posicionamento dos corpos alinhados em profundidade ou ordenados como placas ou barras.*⁴³

A corporização da espacialidade desagua num corpo-conceito que adquire a imagem metafórica da identidade pessoal de quem *habita* esse espaço. Como refere Pallasmaa *uma obra de arquitetura não é experimentada como uma coletânea de imagens visuais isoladas, e sim em sua presença material e espiritual totalmente corporificada.*⁴⁴ A arquitectura é um projecto que nasce de uma projecção do Homem no meio ambiente, construído em função das suas necessidades e referências, e a mesma apropria-se do espaço para construir o *habitar*.

Habitar o espaço ou o objecto implica uma experiência a partir de um sujeito, essa experiência perceptiva tem uma dimensão objectiva e subjectiva. O lugar é ambivalente, no sentido em que se assume como subjectivo e objectivo. O objectivo corresponde ao espaço onde se inscrevem as marcas de identidade, da relação e da história. O subjectivo é o espaço simbólico das relações com os outros, como por exemplo a casa, as trocas e a linguagem.

⁴¹ ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1988, p. 39.

⁴² PALLASMAA, Juhani - *Op. cit.*, p. 51.

⁴³ ZUMTHOR, Peter - *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42.

A casa, esse primórdio e milenar espaço que nos protege e proporciona a sobrevivência nos usos básicos do ser humano, mas também que nos dá um sentido de liberdade, reforça uma ideia de segurança e identidade ao mesmo tempo. A casa tem uma estrutura exterior no lugar mas também interior.

Heidegger refere *que habitar não significa 'estar na terra'; mas 'estar sob os Céus'. A casa dá ao homem o seu lugar na terra, mas o 'vertical' está sempre com ele. Em geral, a casa exprime a estrutura de habitação, com todos os seus aspectos físicos e psíquicos. É imaginada como um sistema de atividades significativas concretizadas como um espaço consistido de lugares de carácter variado.*⁴⁵

Por sua vez, Schulz refere uma *imagem de casa* que depende de *lugares diferenciados* e que interagem entre si, criando *ambientes*. Mas refere algo interessante, que o *carácter desses ambientes é determinado por 'coisas' concretas, como a cama, a mesa, a lareira.*

O filósofo Bollnow explica que a cama significa que o homem abandona a sua *posição vertical*. É através da verticalidade que nos relacionamos activamente com o mundo. Para dormir é necessário abandonar essa posição e regressar ao "ponto de partida". Um círculo do dia e da vida é fechado naquele momento.⁴⁶

Deste modo o *atelier* é uma extensão da casa, assim como a obra artística é uma extensão do próprio Ser. A casa é para o homem o que o *atelier* é para um artista.⁴⁷ Esse lugar é o que nos isola do mundo e nos foca na nossa existência, e que nos recorda da nossa primeira condição, a da solidão. É através desse silêncio que se torna um lugar de possibilidade e de liberdade.

Podemos dizer então que a relação dependente e existencial entre corpo - espaço, se verifica também entre construção - lugar.

A arquitectura é um corpo-construído que ocupa um determinado espaço e que adquire a *sua individualidade*⁴⁸ no lugar. O corpo de Arquitectura que Zumthor descreve é literalmente anatómico. Acrescenta que *o que considero o primeiro e*

⁴⁵ M. Heidegger 'Bauen Wohnen Denken' 1954, in NORBERG-SCHULZ, Christian - *Op.cit.*, p. 23.

⁴⁶ Mensch und Raum 1963, in *Ibid.*, p. 166.

⁴⁷ Nem sempre a casa é um corpo-construído; a ideia de casa pode ser mental, pode ser o que se imagina e que sensorialmente me dá a sensação de *estar em casa*. Pode estar associada a uma memória ou simplesmente a uma rotina, uma parede, ou um pedaço de terra. A casa é um contentor sem forma, é um conceito que abriga um espaço interior físico dentro do corpo ou fora dele.

⁴⁸ *Perguntamo-nos ainda: onde começa a individualidade? Começa no facto específico, na matéria e suas vicissitudes, e na mente dos elaboradores deste facto. A individualidade consiste também no lugar que determina uma obra: no sentido físico, mas também, e sobretudo, no sentido da escolha daquele lugar e da unidade indissolúvel que se estabeleceu entre o lugar e a obra*, in ROSSI, Aldo - *Op.cit.*, p. 148.

*maior segredo da arquitectura, é que consegue juntar as coisas do mundo, os materiais do mundo e criar este espaço. Porque para mim é como uma anatomia. É verdade, tomo o conceito do corpo como uma anatomia. É verdade, tomo o conceito do corpo quase literalmente. Tal como nós temos o nosso corpo com uma anatomia e coisas que não se vêem e uma pele...etc., assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar.*⁴⁹

Um projecto é baseado num conceito uno e indivisível. Todas as partes constituintes desse projecto formam um todo, um sistema complexo interdependente que tem como base o acto de construir, e essa acção é humana, é de criação, o que reforça a ligação do conceito de corpo à obra. *A construção é a arte de formar um todo com sentido a partir de muitas partes. Os edifícios são testemunhos da capacidade humana de construir coisas concretas.*⁵⁰

*A realidade das construções são a resultante da realidade dos materiais - pedra, tecido, aço, cabedal...*⁵¹, ou seja, é a partir da essência que se constrói. A autenticidade inerente ao processo de projecto e construção de um obra de arquitectura é semelhante para o objecto artístico. A matéria, a mão e o tempo, são a base do acto de construir, de possibilitar um corpo.

A percepção não é literal na obra, o poder de habitar o espaço da obra arquitectónica ou obra artística é sempre uma experiência de re-conceptualização.

Quando instalo uma obra artística, que é a minha extensão, ao mesmo tempo eu instalo a possibilidade ao observador, um relacionamento nessa mesma extensão. *Vivenciar um objecto arquitectónico é participar na experiência da sua permanente re-conceptualização. Habitar é reedificar. Habitar é pensar, é construir.*⁵²

Schulz refere que as coisas construídas são obra da nossa mãos, enquanto *pátria artificial*, são *testemunhas de valores, permanência e memória*. O mesmo se aplica à obra de arte, ela encerra as mesmas questões que a obra construída de arquitectura.

⁴⁹ ZUMTHOR, Peter - *Op.cit.*, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² DELGADO, João Paulo - *O lugar da arquitectura: notas para uma estética da edificação*, pp. 262 - 263 in Geha: revista de história, estética e fenomenologia da arquitectura e do urbanismo, Lisboa, nº 2-3, 1999.

Lugar interior



Fig. 3 - Cristina Massena, *lugar interior*, 2018. Acrílico s/ papel, 29,7 x 21 cm.

*Ser uma consciência, ou antes, ser uma experiência é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles.*⁵³

Existem inúmeros lugares que se tornaram afectivamente importantes para nós, mas quando revividos a sensação sobre esses lugares altera-se, por exemplo, a casa onde passamos a infância.

Essas sensações que temos dos espaços, porque os experienciamos e por isso se constituem lugares, fixam-se num outro lugar - o interior. A passagem do exterior ao interior (e vice-versa) tendo o corpo como um mediador, pois *o contorno de meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias não transpõem*.⁵⁴ em conjunto com a percepção e a memória, constituem a matéria desse lugar interior.

Esta matéria obedece a uma possível lógica da construção⁵⁵ interior, uma corporização baseada num *corpo de impressões*⁵⁶ que é anatomicamente centrado na memória e na percepção.

A palavra construir insere em si a ideia de permanecer e de habitar, uma maneira de *os homens serem na terra*, explica Heidegger:

'Que significa construir? A velha palavra alemã para construir era 'buan' e significa habitar. Isto é, ficar, permanecer... A palavra "bin" (sou) surge da velha palavra construir, então 'Eu sou, tu és' significa: Eu habito, tu habitas. A maneira de tu seres e eu ser, a maneira de os homens serem na terra é 'Buan', habitar...'

*'Habitar é o princípio básico da existência.'*⁵⁷

Um universo físico, emocional e psíquico, criam o corpo interior através de associações que para a psicanálise são *'raios' de tempo e mundo*.⁵⁸

⁵³ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 142.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁵ [Iteração do *Lebenswelt*: fazemos uma filosofia do *Lebenswelt*, nossa construção (no modo da "lógica") faz-nos reencontrar esse mundo do silêncio, in PONTY, Merleau - *O visível e o invisível*, (...), p. 167.

⁵⁶ Embora pareça paradoxal, muitas vezes é essa imensidão interior que dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos. Para discutirmos sobre um exemplo preciso, vejamos a que corresponde a imensidão da Floresta. Essa "imensidão" nasce de um corpo de impressões que não derivam realmente de ensinamentos de geografia. Não é preciso permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco ansiosa de que "mergulhamos" num mundo sem limites, in BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*. (2ª Edição) São Paulo: Martins Fontes, p. 191.

⁵⁷ M. Heidegger 'Bauen Wohnen Denken' 1954, in NORBERG-SCHULZ, Christian - *Op. cit.*, p. 20, 21, 35.

⁵⁸ O raio de mundo não está representado aqui: o que eu figuro é uma série de "quadros visuais" e sua lei - O raio de mundo não é nem essa série de possíveis lógicos, nem a lei que os define - (relação inter-objetiva) - É o olhar no qual todos eles são simultâneos, frutos de meu "posso" - É a própria

Um monólogo interior com sentimentos, sensações, intuições, recordações, pensamentos, os *quadros visuais* aplicados aqui numa imagem cinestésica profunda e interior. Explica Merleau Ponty *que as sensações e as imagens que deveriam iniciar e terminar todo conhecimento aparecem sempre em um horizonte de sentido, e a significação do percebido, longe de resultar de uma associação, está ao contrário pressuposta em todas as associações, quer se trate da sinopse de uma figura presente ou da evocação de experiências antigas.*⁵⁹



Fig. 4 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018.

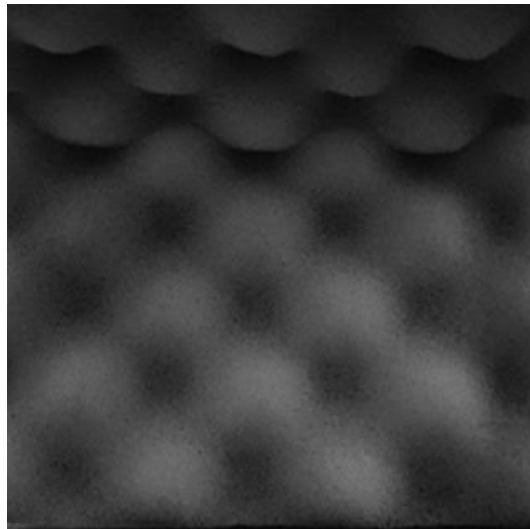


Fig. 5 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018.

visão da profundidade - O raio de mundo não é suscetível de uma análise noema-noese. O que não quer dizer que pressuponha o homem. É uma folha do Ser.

O "raio de mundo" é não-síntese e não "recepção", mas segregação, isto é, supõe que já se está no mundo ou no ser, in PONTY, Merleau - O visível e o invisível, (...), pp. 219-221.

⁵⁹ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), pp. 38-39.

Heidegger refere-se ao lugar interior como '*vida interior*'⁶⁰: *mundo no mundo, região nele, 'lugar de onde falamos e onde introduzimos os outros pela verdadeira palavra.'*⁶¹

Então o lugar não é só experimentado exteriormente mas sim interiormente. A individualidade manifesta-se no uso dos sentidos e da percepção daquele determinado momento, daquela atmosfera, em consciência posicional.

É a partir do lugar interior que principia a criação, nele desaguam todas as experiências de um *mundo vivido*.

É a partir dessa autenticidade da experiência existencial que se pode criar um "para além do lugar."

⁶⁰ A expressão "vida interior" encontra-se em Nietzsche. Para além do bem e do mal § 56, pp.100-101, trad. fr. Mercure de France, 1929.

⁶¹ PONTY, Merleau - *O visível e o invisível*, (...), p. 174.

um possível método: de Peter Zumthor e Edward Hopper

Escolhi cruzar dois autores, o arquitecto Peter Zumthor (1943) e Edward Hopper (1882/1967), porque considero-os fundamentais na compreensão do meu trabalho. Estudei com Peter Zumthor, e desde esse momento tenho vindo a entender o seu conceito de arquitectura no modo particular de a pensar e fazer. Em relação a Edward Hopper identifiquei-me com a sua linguagem simplificada de representação dos edifícios, paisagens e pessoas; identifiquei-me na forma como interpela o espectador a entrar dentro das suas personagens e seus ambientes, numa narrativa suspensa à espera de ser completada. Os espaços em análise serão as Termas de Vals de Peter Zumthor na Suíça (1996), e uma das composições de Edward Hopper, voltadas para uma paisagem natural. A integração do espaço na paisagem natural, a noção de fronteira interior/exterior, o uso da luz, a criação das atmosferas e o amor pela condição humana, une estes autores num diálogo muito próximo. É como se Zumthor pudesse ser o arquitecto dos espaços de Hopper e este lhes fizesse corresponder, através das suas personagens, o seu pensamento, o silêncio ou a total alienação. O lugar para o arquitecto e a tela para o artista são o suporte para a construção de uma ideia de projecto. O terreno ainda na sua forma original e a tela em branco.

Esta ideia de que os projectos de arquitectura devem ser iniciados pelo desenho, sejam eles rigorosos ou não, é inteiramente errada.

Para Zumthor a percepção dos nossos sentidos é extremamente importante: *é o da primeira impressão, fragmento de segundo, capacidade humana de ter a impressão correcta de muita coisa, coisas que não sabes que sabes, coisas que sabias antes e não sabes mais, consciência e inconsciência numa fracção de instante de reacção.*

Peter Zumthor chama-lhe espaço emocional e descreve-o: *Agora, o que é que me tocou? Tudo. Todas as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ler. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estive sentado. E vem-me à cabeça esta famosa frase inglesa que remete a Platão: “Beauty is in the eye of the beholder”. Isto é : tudo existe apenas dentro de mim.*⁶²

⁶² ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gil, SL, 2006, p. 17.

Tudo o resto vem depois. Um *puzzle* de referências, associações para a continuação dos projectos.

Da natureza à cidade, do quarto ao objecto, da integração à ausência, a procura do arquitecto e do artista é a mesma, a criação de processos para alcançar a criação de um objecto artístico.



Fig. 6 - Peter Zumthor, Termas de Vals, Suíça, 1996



Fig. 7 - Edward Hopper, *People in the Sun*, 1963.

Na fig. 6 o espaço situa-se na Termas de Vals de Peter Zumthor, na Suíça. Poderia ser uma das janelas sem vidro de Hopper, voltadas para uma paisagem exterior. A luz invade a forma, e as linhas diagonais que Hopper, exalta em obras como *Rooms by the sea* (1951) ou *Sun in empty room* (1963), estão lá bem visíveis nesta fotografia.

Zumthor trabalha emocionalmente as suas obras de arquitectura, certo que todas obedecem a um programa específico, mas para Zumthor o programa está associado à ideia de uso em vez de função, e explora-a através de esboços a carvão, (com diferentes soluções), pois para ele a forma não é condicionante, adaptar-se-á a qualquer conteúdo inserido no projecto. A união das duas partes - forma e uso - tornarão o projecto uno e coerente.

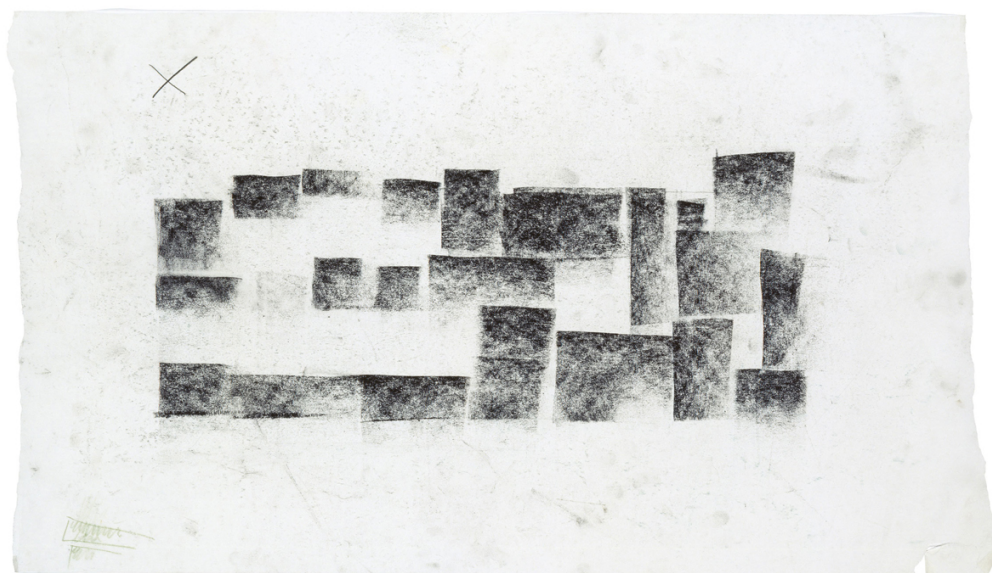


Fig. 8 - Peter Zumthor, Esboço a carvão do projecto Termas de Vals, 1996.

Outra relação forte que Zumthor tem é com a matéria.

As maquetes realizadas no *atelier* de Zumthor são de escalas diferentes, podendo muitas vezes recorrer à escala 1:1 para a representação de um determinado pormenor ou ângulo de projecto. A particularidade destas maquetes de estudo é que todas elas são realizadas com matéria, pedra, betão, madeira, cera, ao contrário de alguns arquitectos que utilizam materiais mais leves como o cartão, a madeira, a balsa; esta relação física e viva com os materiais faz com que as obras desde o início da sua

concepção tenham uma proximidade à realidade, estimulando assim todos os sentidos para a construção do estudo da obra, adivinhando texturas, relacionando as mesmas com a luz, estudando as fenestrações, a relação do interior com exterior, e buscando uma determinada atmosfera para determinado projecto pertencente a um determinado local. Zumthor explica nos seus livros, e em algumas entrevistas, esta busca de uma atmosfera e o que sente quando a encontra: *Entro num edifício, vejo um espaço e transmite-se uma atmosfera e numa fracção de segundo sinto o que é. A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver.*⁶³

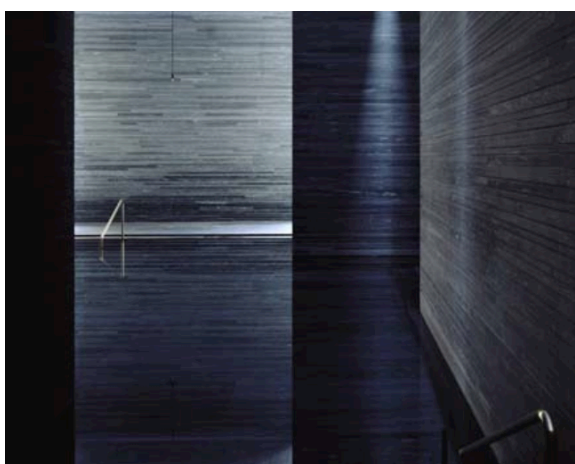


Fig. 9 - Peter Zumthor, Termas de Vals, Suíça, 1996.

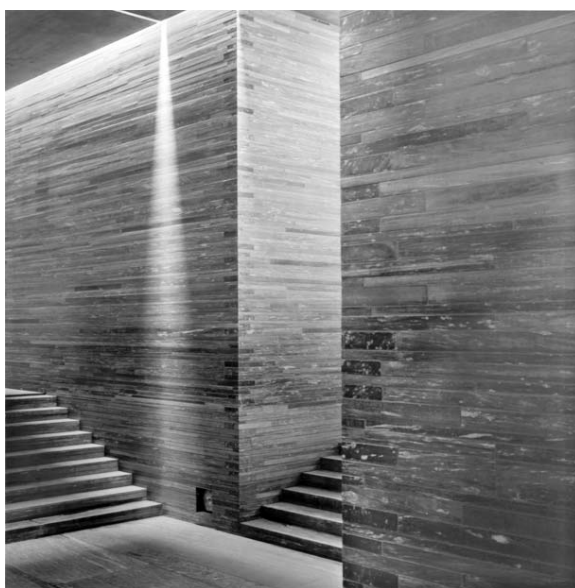


Fig. 10 - Peter Zumthor, Termas de Vals, Suíça, 1996.

⁶³ ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*, (...), p. 11.

O sistema construtivo está sempre em sintonia com as características do material. Por exemplo, nas Termas de Vals o material escolhido foi uma pedra local, exaltando aqui o seu cuidado com a implantação e integração do edifício no local. As lajetas de pedra foram colocadas umas em cima das outras e a ligação das pedras foi feita com um ligante natural, à base de areia, e pousada pedra em cima de pedra.

A obra *People in the Sun* (1960) de Edward Hopper (Fig.7) caracteriza bem a fronteira entre o espaço construído e espaço natural com contornos bem precisos. Cores tendencialmente frias, análogas (roxos e azuis) estão presentes na paisagem em planos bem definidos, nas sombras e também no vestuário das personagens sentadas. Hopper estende um plano de cor amarela na paisagem e pontua com a mesma cor as portas da casa, talvez na busca de integração do espaço construído no espaço natural. Busca uma harmonia geral do quadro. Posiciona as suas personagens como se estivessem num cinema ou a contemplar a paisagem como se fosse uma obra de arte. Os contrastes entre luz e sombra são muito acentuados.

Depois desta brevíssima descrição ou análise das obras de ambos, penso que Zumthor e Hopper têm em comum, e expressam nas suas obras, um respeito profundo pela integração na natureza

Nos dois autores o estudo da luz é fundamental: a forma como Zumthor evidencia os recortes do seu edifício, e as sombras bem vincadas nas paredes; o modo como Hopper estabelece contrastes entre luz e sombra evidentes nos rostos e em parte dos seus vestuários.

Penso que o que reúne ambos os autores será um tema mais filosófico, mas não menos importante: a busca de um silêncio que incorpora a ausência. O silêncio é um nada com tudo dentro. É essa imagem calma, vazia, solitária, e até estática, que permite ao espectador a interpretação das suas próprias palavras sobre o que está a ver. Na minha perspectiva ele torna-se fulcral ao objecto artístico, pois transforma-se numa extensão do objecto, permitindo a quem o vê ser parte activa da mensagem.

O silêncio pode ser uma abertura, ou uma janela, ou um ponto final. O resultante desse espaço é o que a mim me interessa. É o tempo suspenso no qual o criador, ou o espectador, no caso do objecto artístico finalizado, adquire a maior liberdade de acção.

Nas termas de Vals há um espaço aparentemente vazio que conduz as pessoas. Não existem percursos obrigatórios. Assim como o silêncio particular da obra de Hopper que nos seus quadros ultrapassa muitas vezes o comum significado das palavras

como solidão ou alienação, como se nesse lugar de silêncio pudéssemos ter a liberdade de pensar a vida de cada personagem dos quadros. Ou conseguíssemos ser *voyeurs* da nossa própria existência. Refere Juhani Pallasmaa acerca do referido: *ao experimentarmos uma obra de arte, ocorre um intercâmbio curioso: a obra projecta sua aura e nós projetamos nossas próprias emoções e produtos mentais da percepção sobre a obra.*⁶⁴

A ausência em ambos os casos é provocada e é por isso que se torna silenciosa. É uma espécie de chave, e é ela que controla a relação entre o real e o imaginário. É ela que domina a tensão entre os objectos, as pessoas e a sua integração nos espaços.

*Talvez se possa descrever a vida pós-moderna da seguinte forma: tudo o que vai para além dos nossos dados autobiográficos parece vago, difuso e, de qualquer modo, irreal. O mundo está cheio de sinais e informações que representam coisas que ninguém percebe inteiramente, porque também estas, por seu lado, se revelam afinal como sinais para outras coisas. O que é verdadeiro continua escondido. Ninguém jamais o verá.*⁶⁵

⁶⁴ PALLASMAA, Juhani - *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*, (...), p. 16.

uma possível construção: de Louise Bourgeois

O que me aproxima de Louise Bourgeois (1911/2010), é a autenticidade da sua obra, o seu registo existencial, onde vida e arte são indivisíveis. O meu estudo recai sobre parte do seu trabalho: as *Cells*.

Desde 1940 Bourgeois tem um linguagem visual única; foi influenciada por Fernand Léger, seu professor em Paris nos anos 30, pelo Surrealismo, nomeadamente pela sua ligação em Nova Iorque ao emigrante europeu André Breton, e também pelo expressionismo de Francis Bacon na deformação dos corpos e rostos.

A experiência pessoal da vida de Louise Bourgeois, nomeadamente as suas memórias de infância, mais especificamente a memória da relação conturbada com o seu pai, influenciaram toda a sua obra. Bourgeois refere: *a minha infância nunca perdeu a magia, nunca perdeu o mistério e nunca perdeu o drama. Todo o meu trabalho dos últimos cinquenta anos, todos os meus temas se inspiraram na minha infância.*⁶⁶

O trabalho tardio de Louise Bourgeois centrou-se no tema da casa, que se foi revelando em *femme-maison*, com *lairs*, e nas *cells*. O trabalho desenvolve-se à volta da *casa* como *metáfora do corpo*, uma ideia de conteúdo e contentor, interior e exterior. Recorre ao universo da arquitectura para o auxílio da ideia de *passagens* e conexões corporizadas através de elementos como janelas e portas.⁶⁷

Articulated Lair (1996) é o primeiro trabalho da série *Cells* (Fig.11). Um contentor em forma de escultura, que se pode experienciar a partir de um interior. *Cell* pode descrever-se como um *organismo vivo*, um *pedaço de vida contendo toda a informação requerida pelo ser inteiro*. Uma ideia de *solidão* e de *contemplação de um mosteiro ou prisão*.⁶⁸ Bourgeois acrescenta: *É um desejo de separar as coisas. Quando temos um problema, a separação dos elementos com um espírito analítico pode ser uma forma de encontrar uma solução. As células podem separar e unificar. Há também as células do sangue, que mais são o oposto porque tendem a agrupar-se e depois se juntam. Há um terceiro género de Cell, a célula - prisão.*⁶⁹

Bourgeois claramente associa a construção à formalização de um universo interior, e usa a arquitectura como forma de conter o espaço: *quando comecei a fazer as Cells*,

⁶⁶ BERNADAC, Marie; NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo - *Louise Bourgeois: Obras recentes*. Lisboa, 1998, p. 7.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸ BERNADAC, Marie - *Louise Bourgeois*. Paris, 1996, p. 11

⁶⁹ BERNADAC, Marie; NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo - *Op. cit.*, p. 50.

*queria criar a minha própria arquitetura e não depender do espaço do museu para adaptar a sua escala a este último. Queria que ela constituísse um espaço real onde se pudesse entrar e por onde se pudesse andar.*⁷⁰

A escala dos seus trabalhos aumentou a partir de *Articulated Lair* e *Cells*, mas os respectivos interiores mantiveram a sua *escala doméstica*. A escala dos trabalhos de Bourgeois aumentam à medida que ela envelhece, e ao mesmo tempo esse envelhecimento é sinónimo da profundidade do conhecimento da sua existência. A escala dos trabalhos é, portanto, proporcional ao seu autoconhecimento.



Fig. 11 - Louise Bourgeois, *Articulated Lair*, 1986. Aço, borracha, banco, dimensões variáveis, Museum of Modern Art, Nova Iorque.

⁷⁰ BERNADAC, Marie; NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo - *Op. cit.*, p. 38.

A artista preferia os *espaços claustrofóbicos* e refere *que afinal, quando estás num espaço fechado, tu sabes os teus limites*.⁷¹ Assim, quando limitamos podemos controlar. Acrescenta ainda que *o espelho significa que devemos chegar a um acordo com o nosso próprio reflexo. Devemos amar aquilo que vemos. Os espelhos côncavos ou convexos permitem-nos brincar e aceitar as deformações*.⁷²

A utilização dos materiais está sempre ligada ao seu valor simbólico, por exemplo *a transparência do vidro significa um mundo sem segredos*.⁷³



Fig. 12 - Louise Bourgeois, *Cell (twelve Oval Mirrors)*, 1998. Aço, alumínio, madeira, 228 x 243 x 335 cm, Collection The Easton Foundation.

Jerry Gorovoy refere-se a Louise Bourgeois *como uma pessoa muito ansiosa e que tinha muita raiva e agressividade* ⁷⁴. Tinha uma urgência em questionar e curar os seus medos. Diz a artista: *O meu tema é o da dor. Dar sentido e forma à frustração e ao sofrimento. Tem de ser dado um aspecto formal ao que acontece ao meu corpo. Pode mesmo dizer-se que a dor é o penhor do formalismo*.⁷⁵

⁷¹ JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Prestel, 2016, p. 40.

⁷² BERNADAC, Marie; NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo - *Op. cit.*, p. 38.

⁷³ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁴ JULIENNE, Lorz - *Op. cit.*, p. 40.

⁷⁵ BERNADAC, Marie; NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo - *Op. cit.*, p. 74.

Ainda acrescenta que as *cells* representam diferentes tipos de dor: a física, a emocional e a psicológica, e a mental e intelectual.⁷⁶



Fig. 13 - Louise Bourgeois, *Cell I*, 1991. Madeira pintada, tecido, metal, vidro, 210 x 243 x 274 cm, Private Collection. Courtesy Hauser & Wirth.

Um trabalho que durou toda a sua existência, um fluxo contínuo de tempo, recorrendo durante muitos anos à psicanálise que situou esses sentimentos e descobriu a sua origem. O seu assistente Jerry acrescenta que todas as celas têm um tom confessional, porque no âmbito da psicanálise, *há um poder relacionado com a culpa*.

⁷⁶ JULIENNE, Lorz - *Op. cit.*, p. 124.



Fig. 14 - Louise Bourgeois, *The confessional*, 2001. Aço, madeira, vidro, tapeçaria, tecido, metal, 246 x 226 x 198 cm, Collection The Easton Foundation.

Louise acredita que *o inconsciente é uma boa fonte de informação*.⁷⁷

*A existência de dores não pode ser negada. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhá-las e falar sobre elas. Eu sei que não posso fazer nada para as eliminar ou suprimir. Não posso fazê-las desaparecer; estão aqui para ficar. Cada cela lida com o medo. Medo é dor. É frequente não ser percebido como dor porque está sempre a disfarçar-se.*⁷⁸

Mas, apesar da sua hipersensibilidade, Bourgeois diria: *eu não estou interessada em nostalgia, não é produtiva.*⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

Jerry Gorovoy refere ainda que o trabalho em volta das *Cells* foi desenvolvido ao mesmo tempo que incorporava objectos da sua vida para a sua arte... que o trabalho em volta das *Cells* tem a ver com a memória, um misto de se querer recordar e esquecer, porque Louise sempre pensou que era uma prisioneira das suas memórias.⁸⁰

A forma das *Cells* podem ser ovais, circulares, cilíndricas ou rectangulares, feitas de rede metálica ou materiais opacos, vidros, painéis de madeira ou metálicos. Todos esses materiais influenciam a sua arquitectura. Alguns são articuláveis ou não, ela recorre a painéis opacos ou janelas panorâmicas, ou inclusive portas. Umas dão-nos ideia de confinamento, isolamento e nessas não poderemos entrar, apenas observar, como *voyeurs*. Louise Bourgeois refere que *cada Cell lida com o prazer do voyeur, a excitação de olhar e ser olhado. As celas tanto atraem como se afastam entre elas. Há uma urgência de integrar, fundir, ou desintegrar.*⁸¹

Noutras podemos experienciar o seu interior, e, em algumas, ambas as experiências são sentidas em simultâneo pela inserção da janela remetendo-nos uma vez mais para o tema da casa.

O invólucro das celas são peles protectoras mas que também limitam um espaço, revelando uma sensação de controle orgânico. Os objectos que encontramos dentro, ora são recolhidos, ora realizados, são o que a autora designa *palavras da equação*. Este é um lugar interior passível de ser exposto. Estas celas são um corpo, um *organismo vivo*, de onde faz parte este universo mental obsessivo, compulsivo: um outro lugar. O tema é sempre o espaço *doméstico* onde se retrata a solidão, o medo, angústia, a relação consigo própria e com os outros, a relação com o pai e a mãe, através de vários objectos: cadeiras, camas, agulhas, espelhos, vidros, tecidos, todos materiais que adquirem um valor simbólico na sua existência. Os materiais usados na sua forma crua, mantêm a sua aparência funcional de quando foram resgatados, apropriados, mas transformam-se. Trazem um tempo que funciona como um guia para o caminho obscuro e incerto do seu inconsciente. A existência de Louise Bourgeois é definitivamente uma expressão espacial, revelando-nos o seu lugar existencial. Esta "casa" revela-nos as primeiras ideias de contentor/conteúdo, interior/exterior, e nos remete para uma linguagem arquitectónica. Muitas vezes é representada (em desenhos e esculturas) e em blocos de mármore, um material que

⁸⁰ *Idem*, p. 41.

⁸¹ *Ibid.*, p. 124.

Louise Bourgeois descreveu como preferido pela tenacidade a que obriga e por implicar sentidos que outro material não consegue dizer:

*Eu penso que me expresso melhor em mármore, permite-me dizer certas coisas que obviamente não consigo dizer num outro material. Persistência, repetição, coisas que te guiam em direcção à tenacidade, que te forçam a ser tenaz. Eu sou uma pessoa tenaz.*⁸²



Fig. 15 - Louise Bourgeois, *Cell (Choisy)*, 1990-93. Mármore, metal, vidro, 306 x 170 x 241 cm, Glenstone.

⁸² (Louise BOURGEOIS cit.) in STILES, Kristine and SELZ, Peter - *Theories and Documents on Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley, Los Angeles, e Londres: University of California Press, 1996, p. 40.

Quando me aproximei de uma das suas celas - *Spider* - tive a sensação de estar a entrar num espaço proibido. É uma atracção para um abismo, uma dupla relação entre amor/ódio e vida e morte. Neste caso, a cela é cilíndrica e completamente encerrada. Esta gigante aranha protege o espaço fechado e silencia a nossa aproximação. Os passos são lentos em volta dela. Tudo tem uma história.



Fig. 16 - Louise Bourgeois, *Spider*, 1997. Aço, madeira, vidro, tecido, borracha, prata, ouro, osso, 449 x 665 x 518 cm, Collection The Easton Foundation.

Jerry Golovoy considera que *as Cells contêm muitos aspectos do seu trabalho anterior, como a arquitectura, o corpo, a memória e os cinco sentidos*.⁸³

É através do corpo que se habita o espaço, transformando-o num lugar. Esse corpo é um corpo-carne transformado num corpo utópico e arquitectónico. A corporização dos objectos, materiais, coisas, espaços, nasce de um lugar interior e o lugar interior nasce de uma percepção de um universo mental das memórias. O tempo do lugar

⁸³ JULIENNE, Lorz - *Op. cit.*, p. 40.

interior é um tempo com um fluxo contínuo, revelado através dos materiais, dos *ready-mades*, das associações, das conexões entre eles, das apropriações. Tudo isto cria uma linguagem simbólica que é a chave da comunicação com o que de mais profundo existe em nós, o inconsciente. A clarividência de que existe um interior e um exterior, essa passagem é onde o artista mora. A sua comunicação revela-se através da corporização de heterotopias que nos fazem entrar, num mundo desviante e numa alteração do tempo, é o que designo um outro lugar.

A ideia da construção está presente na forma como Bourgeois conecta e relaciona as suas sensações, através da memória e do que foi vivido. A partir daí recolhe, faz e organiza os seus pequenos objectos. A construção material das próprias celas ou do invólucro das celas é bem visível pois não esconde as ligações, as junções materiais. Ela assume um lado tectónico na sua obra, e não esconder faz parte da forma como apresenta as suas peças, apresenta-se a nu, sem ser superficial.

um possível lugar interior

a laranjeira, a japoneira e o magnoreiro

*O espaço fora de nós, ganha e traduz as coisas:
Se quiseres conquistar a existência de uma árvore,
Reveste-a de espaço interno, esse espaço
Que tem seu ser em ti. Cerca-a de coações.
Ela não tem limite, e só se torna realmente uma árvore
Quando se ordena no seio da tua renúncia.*⁸⁴

Em discurso directo, recordo algumas das relações espaciais de infância que guardo na memória e que me representam, *pois tudo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo - eu sou a fonte absoluta.*⁸⁵

Três árvores, associadas a duas casas, a Laranjeira, a Japoneira e o Magnoreiro. Estas três árvores criaram à volta de si mesmas um conceito de lugar. Relações espaciais que me fizeram reflectir sobre mim, anos mais tarde.

A Laranjeira pertencia à minha casa de férias situada em Amarante, e existia bem perto da casa principal, inserida num pomar. Por debaixo dela existiam seis bancos todos equidistantes à volta de uma mesa redonda com um pé central. Este lugar era a alternativa exterior para podermos almoçar em família. O facto curioso é que o material das mesas e bancos era cimento. Recordo-me que o que mais me fascinava era observar a imobilidade, a inadaptabilidade da fixação, por oposição à liberdade da natureza. De repente, gerava-se toda uma negociação, uma organização, porque era sempre incerto o número de pessoas a sentar, uma experiência que se tornava um desafio. Essa contradição, esse contra-sítio de imobilidade *versus* liberdade, tornou-se para mim um lugar.

A outra árvore era uma Japoneira e pertencia à mesma casa: estava situada próximo à entrada principal, junto ao portão da casa que era feito em malha de rede que se abria

⁸⁴ Rainier Maria RILKE (*quando ele atribui sua existência de imensidão à árvore contemplada*) in BACHELARD, Gaston - *Op. cit.*, p. 204.

⁸⁵ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 3.

em duas folhas para um enorme terreiro, um caminho generoso em terra batida, uma extensão que criava um percurso de entrada do portão até à casa principal.

Por altura da Visita Pascal esta árvore floria numa beleza ímpar e todos os anos construíamos um percurso em pétalas de camélias para a procissão entrar e pisar. Durante algumas horas existia este ritual de transformar a árvore numa passagem sagrada. Essa experiência de passagem, de uma coisa a outra, de um lugar a um outro lugar, através de mutação interventiva, simbólica, foi reveladora de uma possibilidade das coisas. Como as mesmas coisas se podem transformar noutras coisas. Além do próprio acto ritualístico se revelar um processo de criação.

Por fim, o Magnoreiro que pertencia à casa dos meus avós; era uma casa geminada, não muito grande, mas como era a primeira da rua tinha três alçados. Lateralmente, até ao limite do muro que circundava o espaço da propriedade, teria uns 4 metros, do outro lado as escadas no jardim de acesso à porta principal da casa que se situava num primeiro piso. Explico a organização do espaço porque no centro destes 4 metros que descrevi estava implantado um magnoreiro enorme, a sua altura era igual à da casa e da porta de entrada a relação era directa com a copa da árvore. Claramente o crescimento desta árvore surpreendeu os meus avós, e a relação que se estabeleceu foi inesperada, quer na facilidade de comer os seus frutos, quer na ocupação do espaço. O jardim transformou-se, portanto, na árvore. A casa era identificada pelo magnoreiro, mas rapidamente o patamar da porta de entrada da casa, acima das escadas e protegido pela copa da árvore, se tornou a própria casa. Ao longo dos anos a minha avó instalou duas cadeiras naquele espaço e passou a ser o lugar, a casa, sempre de porta aberta.

Duas reflexões retirei desta experiência: primeiro, a escala das coisas muda a nossa percepção do espaço e das próprias coisas; segundo, a casa é o que escolhemos habitar.

passagem (interior / exterior e vice-versa)

Essa construção de lugar interior tem como base a memória, a percepção e a passagem que considero um movimento, implícito na condição da vida, pois *as relações entre minha decisão e meu corpo no movimento são relações mágicas*.⁸⁶

Segundo Bachelard *o homem é um ser entreaberto*,⁸⁷ como tal considero que o espaço que rodeia este homem é um espaço aberto, um espaço de experimentação baseado no movimento, no acto de fazer ou de receber.

A construção só é possível porque a passagem e o movimento que a acompanha é permanente em todo o processo.

Essa passagem possibilita essa construção - corporização, pois segundo Ponty, *considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas*.⁸⁸

É esta passagem, é este movimento que nos pode desviar do mundo, como já vimos no estudo do corpo utópico. Ponty acrescenta e reforça a ideia da utilização da experiência para se desviar, dizendo que *no sujeito normal, o corpo não é mobilizável apenas pelas situações reais que o atraem a si, ele pode desviar-se do mundo, aplicar sua atividade nos estímulos que se inscrevem em suas superfícies sensoriais, prestar-se a experiências e, mais geralmente, situar-se no virtual*.⁸⁹

Ponty ainda desenvolve a ideia de *movimento concreto e movimento abstracto*. O *movimento concreto* é uma *zona de reflexão e de subjectividade*, classifica-o como *centrípeto*, um movimento que se aproxima do eixo de rotação. Este movimento pode ser entendido como *parte de um sistema de ritmos naturais, a mudança das estações e as suas “idades”... Até as mais básicas necessidades orgânicas do homem, como a fome e a sede, seguem padrões rítmicos*.⁹⁰

O *movimento abstracto* cava no interior do mundo pleno e é um movimento *centrífugo* que se distancia do seu eixo de rotação. O *movimento abstracto* sobrepõe-se então ao *movimento concreto*. O *movimento concreto* diz-nos o que ocorre no Ser,

⁸⁶ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 139.

⁸⁷ BACHELARD, Gaston - *Op. cit.*, p. 225.

⁸⁸ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 149.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁹⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian - *Op.cit.*, p. 35.

*e o abstracto no possível ou no não-ser. Acrescenta ainda que a função normal que torna possível o movimento abstracto é uma função de "projecção" pela qual o sujeito do movimento prepara diante de si um espaço livre onde aquilo que não existe naturalmente possa adquirir um semblante de existência.*⁹¹

Essa função de *projecção* que Ponty descreve direcciona o *movimento abstracto*, numa busca da invisibilidade, para a interioridade.

É muito importante esta *projecção* que é a de um interior para o exterior, pois é reveladora de uma identidade e individualidade do homem e imprescindível no artista para com o seu meio.

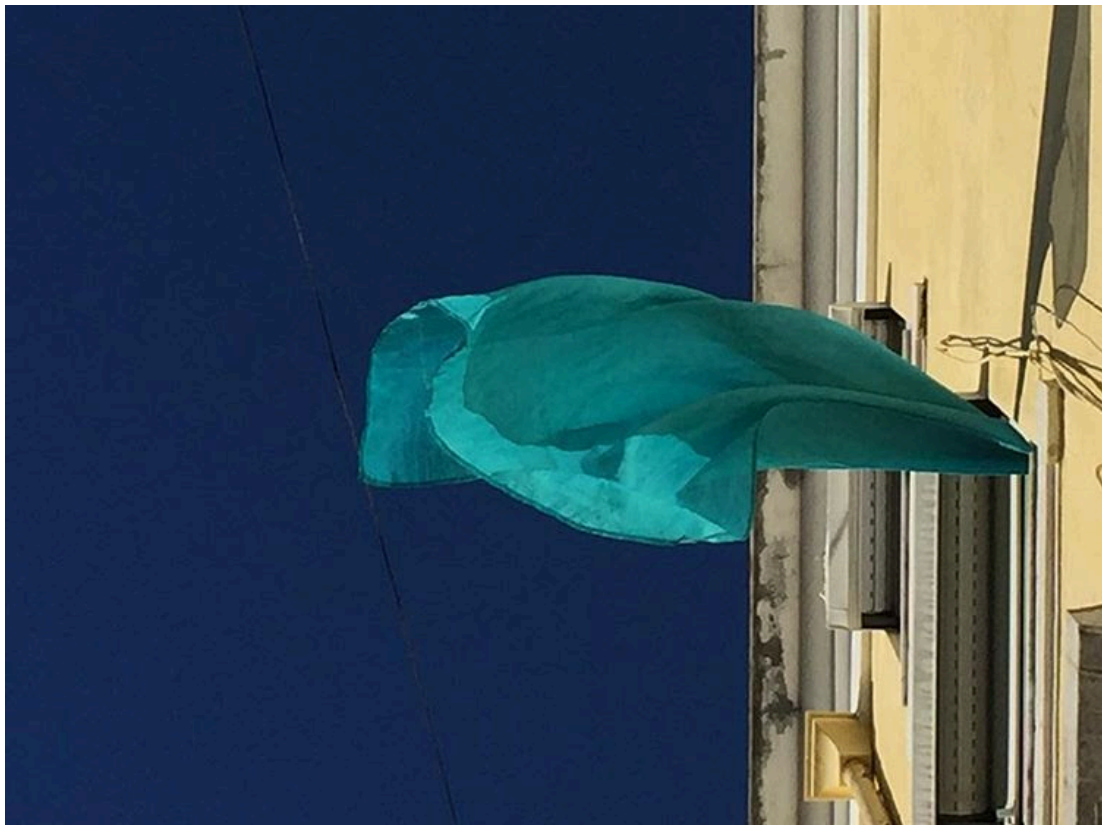


Fig. 17 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018.

É nesse lugar profundo que a importância do movimento se revela. O movimento que está fora do eixo do seu corpo; interpreto-o como uma busca centrada na fusão do homem com o mundo.

⁹¹ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 161.

Estes movimentos reúnem-se num só movimento, o da existência, que os liga e orienta não para um "eu penso", mas para uma unidade inter-sensorial de um "mundo".⁹²

Também a arquitectura trabalha os seus elementos de passagem, as pequenas passagens físicas entre o interior e exterior. A separação entre espaços através de elementos construtivos tais como os arcos, as espessuras de paredes, as soleiras das portas, os peitoris das janelas, os alpendres, etc..

Souto Moura refere a importância da espessura das janelas e portas dizendo: *o meu medo quando desenhava portas e janelas tinha sempre a ver com uma noção de fragilidade e de ridículo. Comparava e copiava as proporções das janelas antigas e aquilo saía-me sempre mal. Até que cheguei à conclusão de que o que me faltava era a espessura: as janelas antigas têm três dimensões, comprimento, altura e espessura.* Estes pormenores físicos criam uma relação entre interior e exterior do espaço construído, ou mesmo entre espaços. É sempre uma grande questão abordar estas pequenas passagens nas construções, quer através dos desenhos, quer na própria obra.



Fig. 18 - Arq. Souto Moura, *The doors*, 2014. Betão com fibra de aço, Royal Academy of Arts, Londres.

⁹² *Ibid.*, p. 192, 193.

Souto Moura revelou a invisibilidade de uma dessas passagens na exposição da Royal Academy of Arts. *É um arco feito nos dois sentidos*. O extradorso invisível do arco passou a ter visibilidade, a passagem ganhou forma. O arco foi realizado em betão com fibra de aço. Acrescenta ainda o arquitecto: *Esta instalação trata da permanência da forma e da continuidade na arquitectura (...). O que vai mudando são os materiais, o sistema construtivo, e como tal, a linguagem*.⁹³

Quando se constrói algo concreto, essa construção é reveladora do seu aspecto tectónico e poético.

O mesmo acontece na construção do objecto artístico, o aspecto tectónico do objecto deve ser coerente com o conceptual, uma linguagem única. Essas passagens traduzem-se no rigor.

Zumthor acrescenta: *nas artes plásticas existe uma tradição que minimiza a expressão das juntas e ligações entre as peças construtivas individuais em benefício da forma geral. Os objectos de aço de Richard Serra, por exemplo, parecem tão homogêneos e integrais como as obras de tradições esculturais mais antigas de pedra ou madeira*.⁹⁴

As janelas e as portas são uma ligação universal entre um espaço interior e exterior, são elementos mediadores dos dois mundos, o privado e o público, o fechado e o aberto, de sombra e de luz. A modernidade "rasgou" as paredes e afastou-nos dos contrastes. Com a ausência da janela, suprimiu-se o pequeno diálogo íntimo com o mundo. A exposição exagerada a que nos obrigam os espaços contemporâneos, retiram-nos a privacidade e a intimidade que é necessária para constituir o lugar - a casa.

Souto Moura recua um pouco à origem dos elementos porta e janela, e revela a dificuldade de os desenhar, mas conclui que a solução está relacionada com uma arquitectura vernacular, referindo: *Agora, como nós construímos com 20 centímetros ou dez de espessura, as aberturas ficam com um ar frágil. A porta e a janela pertencem a uma gramática que tem a ver com uma construção gravítica, tectónica e ligada, em certa parte, à arquitectura vernacular*.⁹⁵

⁹³<https://www.publico.pt/2014/02/28/culturaipilon/noticia/as-portas-nao-voltarao-a-ser-iguais-331307>

⁹⁴ ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*, (...), p. 13.

⁹⁵<https://www.publico.pt/2014/02/28/culturaipilon/noticia/as-portas-nao-voltarao-a-ser-iguais-331307>

*Concluindo, a passagem está presente pelo seu movimento concreto ou abstracto o movimento existencial recebe os dois em simultâneo, porque esse é o movimento da própria vida, de uma condição a outra.*⁹⁶

A consciência dessa passagem no objecto artístico é a questão que me interessa salientar.



Fig. 19 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018.

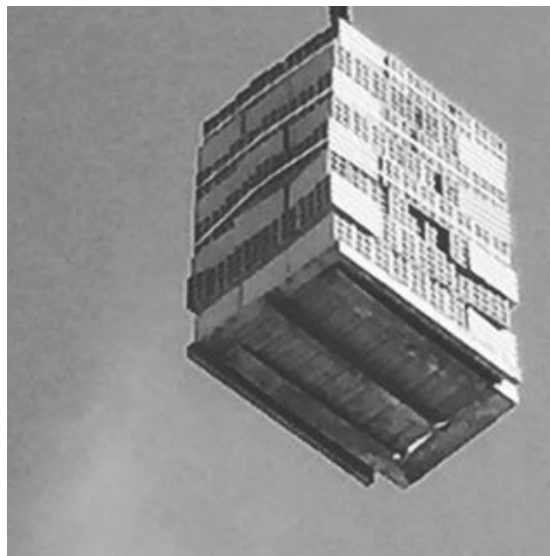


Fig. 20 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018.

⁹⁶ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 161.

memória e percepção

A partir das percepções sensoriais o homem consegue estruturar o seu espaço, procurando um sentido e significação para a vida.

A imaginação e a memória conseguem uma abstração da realidade, marcando o espaço real com um sentido, atribuindo-lhe significados, assim criamos um enraizamento em relação ao espaço.

Este registo mental e corporal é uma impressão interior das nossas experiências. Ponty, Kent C. Bloomer e Charles W. Moore, citados por Pallasmaa no livro *Body, Memory, and Architecture*, referem que o corpo é o centro do mundo das experiências, e o lugar é lembrado como sendo único, mas também passa a ser lembrado *por ter afectado os nossos corpos e produzido associações suficientes para que fosse impresso em nossos mundos pessoais*.⁹⁷

A memória é um arquivo natural, quando a exercitamos necessitamos de um sentido e de colocar a sua informação *em forma de dados, a imposição de um sentido ao caos sensível*.⁹⁸

A memória e a percepção são indivisíveis. Pois se a percepção, a faculdade de perceber e de apreender por meio dos sentidos, envolve uma experiência, o percebido e recordado fica registado.

Mas a memória não só percebe e recorda como também se projecta através da imaginação, possibilitando o entendimento real, por exemplo, da literatura ou do cinema (embora não estando sob uma experiência direta, podemos imaginar e sentir os ambientes que nos descrevem através dos nossos olhos).

A memória resgata algumas das sensações corporais, como sons e cheiros, na intenção de completar o que estamos a ver. Assim podemos entrar em espaços, fazer percursos e sentir os lugares.

Diz-nos Ponty que *perceber não é recordar-se*. A percepção mantém sempre uma demanda original, porque a projecção das recordações não introduzem uma *atividade mental* na percepção, elas não se projetam nas sensações. Então, recordar-se é *enveredar no horizonte do passado e desenvolver perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente*.⁹⁹

⁹⁷ PALLASMAA, Juhani - *Op. cit.*, p. 38 e 39

⁹⁸ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 44.

⁹⁹ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 47.

Então a percepção altera-se, e com ela a constituição de uma nova experiência, e por conseguinte uma nova memória se instaura, mesmo relativa às mesmas coisas, espaços e lugares. Peter Zumthor refere que *as nossas imagens 'antigas' apenas nos podem ajudar a encontrar as novas*.¹⁰⁰

Além da recordação, por vezes confrontamo-nos com o esquecimento, e talvez seja aí nos lapsos dessa memória que encontro um interesse ainda maior, o da procura do desconhecido, até da própria evasão, da possibilidade da experiência absoluta. Nesse lapso existe uma conexão artística, relativa ao processo, nessa passagem desconhecida pode morar um espaço aberto, guiado pela acção, pelo sentimento, pela vontade, talvez seja esse o espaço do erro e em simultâneo o da evolução.

Carl Gustav Jung acrescenta que o esquecimento é um *processo normal*, que ocorre de *um desvio de atenção*, logo os pensamentos conscientes perdem a sua *energia*. Acrescenta ainda que na memória dos *pensamentos lógicos conscientes* existem os pensamentos e ideias alojadas no *inconsciente*, resultando os últimos da *percepção sensorial subliminar* que foi alvo de uma *fraca estimulação dos sentidos*, e por isso insuficiente para os tornar numa *impressão consciente*. Refere ainda que *muitos artistas, filósofos e mesmo cientistas, devem as suas melhores ideias e inspirações nascidas de súbito pelo inconsciente*. Portanto, existe uma importante *psique subliminar*, que nasce das *profundezas da mente*, e esse *material pode ser transformado* em arte ou ciência, pode mesmo definir-se como *genialidade*.¹⁰¹ Rilke escreve sobre este assunto *'As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até ao extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna a vida'*.¹⁰²

O nosso corpo *habita o espaço e o tempo*¹⁰³. Ele projeta-se com o seu movimento na obra, seja de pintura, escultura ou arquitetura. Pallasmaa refere que *o pintor 'carrega seu corpo consigo', diz [Paul] Valéry. De facto, é impossível imaginar como uma mente poderia pintar,* 'argumenta Merleau-Ponty'.¹⁰⁴

A união de toda a expressão e movimento, fora e dentro de mim, é a fusão do corpo com o mundo.

¹⁰⁰ ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*, (...), p. 56.

¹⁰¹ JUNG, Carl. G. - *O homem e seus símbolos*. (5ª Edição). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964. p. 38.

¹⁰² Rainer Maria RILKE in BACHELARD, Gaston - *Op. cit.*, p. 223.

¹⁰³ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 195.

¹⁰⁴ PALLASMAA, Juhani - *Op. cit.*, p. 43.

Aproprio-me do mundo através dos meus sentidos, percepciono-o através da visão, do olfacto, do paladar e audição, pois *todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção*.¹⁰⁵

Os sentidos são portadores, veículo da presença e da *atmosfera*, da essência das coisas e dos lugares. Os sentidos atribuem a significação ao *mundo vivido*, aos objetos e aos espaços. Fernando Pessoa escreveu: *sentir é criar. mas o que é sentir? Sentir é pensar sem ideias, e por isso é compreender, visto que o Universo não tem ideias*.¹⁰⁶

A curiosidade move a necessidade de questionar. Como refere Ponty, *constrói-se a percepção com estados de consciência, assim como se constrói uma casa com pedras, e se imagina uma química mental que faça esses materiais se fundirem em um todo compacto*.¹⁰⁷

Através dos meus olhos eu me guio, para me posicionar no mundo, através da minha consciência posicional identifico uma profundidade e escala nas minhas passagens, por uma janela, porta, por entre percursos. Meço o mundo através do meu corpo, e habito-o transformando certos lugares numa sensação de *estar em casa*.

Os sentidos são cinco, mas embora se reconheçam individualmente, os cinco fundem-se na experiência. Pallasmaa refere que os olhos colaboram com os outros sentidos e todos eles são uma extensão do sentido do tacto como *especializações da pele*. São eles os intermediários entre a *pele e o ambiente - entre a interioridade opaca do corpo e a exterioridade do mundo*.¹⁰⁸

Mas os sentidos não provocam só o intelecto, criam também *envolvimento sensorial* onde se desenvolve um *pensamento sensorial*. Merleau Ponty refere que *qualquer teoria da pintura é metafísica*, assim como a sua própria concepção, pois os seus princípios estão *implícitos sobre a essência do mundo*¹⁰⁹...*o olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio*,...¹¹⁰ A percepção é uma construção empírica, é parte da compreensão e em simultâneo é também uma projecção, o ponto de partida para o projeto.

¹⁰⁵ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 28.

¹⁰⁶ PESSOA, Fernando - *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Ed. Richard Zenith. Trad. Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 427.

¹⁰⁷ PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*, (...), p. 47.

¹⁰⁸ PALLASMAA, Juhani - *Op.cit.*, p. 39.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 80.

¹¹⁰ PONTY, Merleau - *O olho e o espírito*. Lisboa: Nova Vega, 2018, p. 25.

*Quando observamos objectos e obras que parecem repousar dentro de si próprios, a nossa percepção torna-se, de uma maneira especial, calma e obtusa. O objecto, com que nos deparamos, não nos impõe nenhuma mensagem, simplesmente está lá. A nossa percepção torna-se, então silenciosa, imparcial e não possessiva. Encontra-se além dos sinais e símbolos. Está aberta e vazia. É como se visse alguma coisa que não deixa atrair para o centro da consciência. Agora, neste vácuo da percepção, pode surgir uma memória no observador que parece ter origem na profundidade do tempo.*¹¹¹

¹¹¹ ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*, (...), p. 16.

Para além do lugar

Com seis anos de idade circulava com um caderno branco e uns lápis de cor atados por um fio ao pescoço, e repousava no chão durante horas a copiar desenhos e a mudá-los de escala, para uma cartolina maior do que eu. A criação não se explica. Apenas sei que a experiência artística precisa de tempo, e do Ser inteiro. É preciso um tempo indefinido para se *estar em si*, é um estado, um percurso interior. Nada é evidente, a invisibilidade das coisas manifesta-se na abertura que cada um tem para as observar. E é nessa invisibilidade que descobrimos uma nova possibilidade. Não é um acto de contemplação, é de observação e de experiência. Matisse refere nos seus escritos: *ordenar um caos, eis a criação. E se a finalidade do artista é criar, é preciso uma ordem cuja medida seja o instinto. Quem trabalha assim não é prejudicado pela influência das outras personalidades. As suas certezas são interiores. Resultam da sua sinceridade e as dúvidas que o angustiarão serão a razão da sua curiosidade.*¹¹² É um monólogo onde vou tentando encontrar o lugar das inquietações, dos medos, das angústias, insatisfações, instantes, memórias, é o lugar das questões. O meu universo é mental e o meu lugar é um conceito. Uma ideia é algo que nasce espontaneamente, é preciso agarrar, registar e maturá-la. O meu processo passa pelo acto do registo nos meus cadernos, registo de uma palavra, uma imagem ou ideia, associações de coisas ou situações, é uma construção permanente, é um percurso solitário e mental. Precisa de tempo para ser uma possibilidade, um projecto. *Produzir imagens interiores é um processo natural que todos nós conhecemos. Faz parte do processo mental.*¹¹³ A experimentação livre e pura é um mergulho. Tem por base a escolha, são espaços de transição, em aberto e em constante mutação. A destruição está inerente ao acto de construir. *Destruir, fazer e refazer*¹¹⁴, é nessa transformação, tal como Louise Bourgeois, que me revejo. Todos estes processos implicam uma acção de mudança, um desapego, que tantas vezes é confrontado pelo medo, pela ansiedade e pelo erro. O acto de criar é um espaço aberto, o da passagem. Trespasar ou fazer a passagem para dentro do corpo. Esses estados que bem conheço enquanto arquitecta estão obviamente ligados à transformação - às obras. Enquanto arquitecta, posso (e devo) delimitar e fixar o espaço, questionar esse contentor.

¹¹² MATISSE, Henri - *Escritos e reflexões sobre arte*. Editora Ulisseia, 1972, p. 46.

¹¹³ ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*, (...), p. 5.

¹¹⁴ JULIENNE, Lorz - *Op. cit.*, p. 73.

Aplico no meu processo artístico a metodologia que utilizo para pensar o espaço e suas *atmosfera*s: as questões construtivas e do rigor, que estão intrinsecamente ligadas ao conceito, à matéria, aos desenhos e às maquetes.

O meu programa é sobre o meu próprio conhecimento, o da minha existência, coloco questões, provavelmente sobre particularidades que só me interessam a mim. Há um espaço de existência que adquire uma forma material ou imaterial. Uma forma concreta artística, e como refere Louise Bourgeois *a dor é o penhor do formalismo*.¹¹⁵

Trato a obra como o sintoma da questão, ela é a minha extensão, sou eu em forma concreta. A construção corporiza a forma concreta, e torna-a viva. O lugar interior adquire uma passagem, para se construir num *para além do lugar*.

O lugar interior é invisível e apenas se corporiza na obra artística. A construção e a corporização são como organismos vivos, têm uma anatomia, assemelham-se na possibilidade da análise e dissecação das partes. '



Fig. 21 - Lars VonTrier, *Dogville*, 2003.

¹¹⁵ (Louise BOURGEOIS cit.) in BERNADAC, Marie; NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo - *Op. cit.*, p. 74.

O objecto artístico criado a partir da natureza e do homem, e de uma invisibilidade qualquer que sempre o acompanha, pode-se revelar através de um feitiço ou de um sopro, mas é qualquer coisa para além. Bachelard refere que *a imensidão está em nós*.¹¹⁶ Esta passagem é uma travessia, é como uma preparação para um desconhecido, que é sempre um salto para qualquer coisa no limiar, um gesto que exigirá sacrifícios, tomando pela mão a angústia, desbravando um vazio para fazer nascer a obra de arte. Ela é um ciclo de nascimento, travessia e destruição. No entanto, jamais a obra regressa intacta à sua origem, ela renasce cada vez que é testemunhada pelo criador ou espectador.

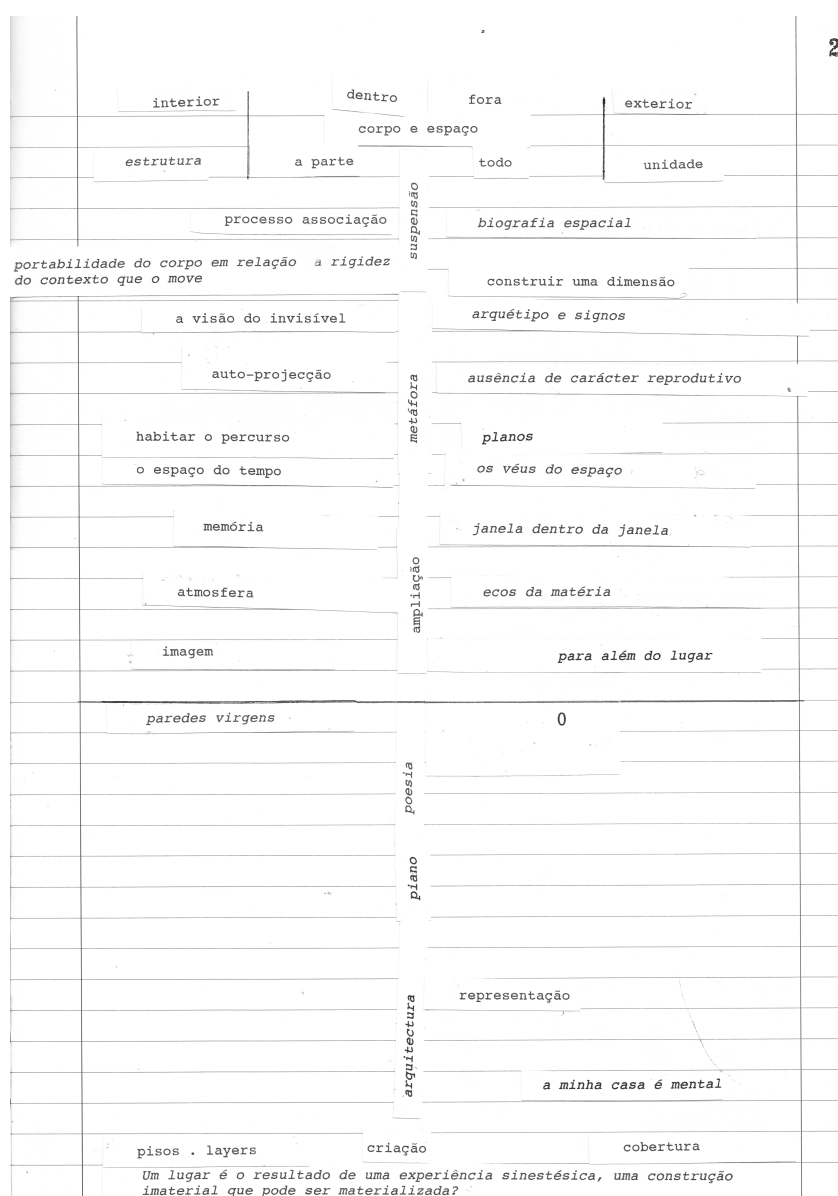


Fig. 22 - Cristina Massena, *índice*, 2018. Colagem sobre papel, 29,7 x 21 cm.

¹¹⁶ BACHELARD, Gaston - *Op.cit.*, p. 191.

Dentro do corpo

Dentro do corpo é um trabalho experimental de desenho e pintura sobre papel. Consiste numa série de desenhos que retratam uma possível posição fixada a partir do interior do corpo. O fundo é a forma e a forma é o interior (não o exterior). O fundo é o lugar interior que se corporiza e se abre ao exterior.

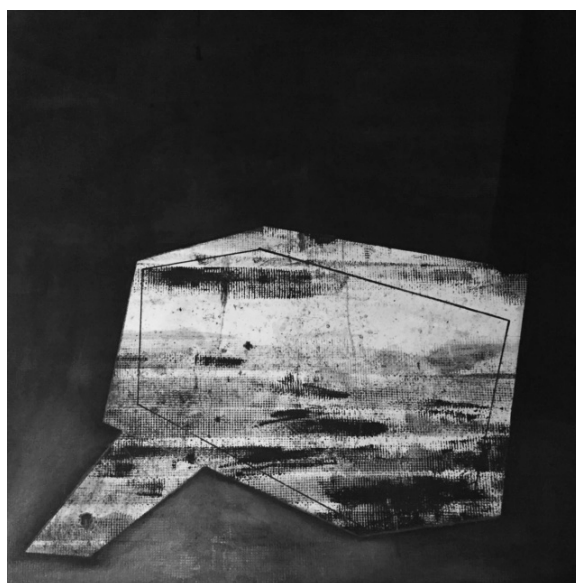


Fig. 23 - Cristina Massena, s/título, 2018.
Acrílico e grafite s/papel, 80 x 80 cm.



Fig. 24 - Cristina Massena, S/título, 2018.
Acrílico e grafite s/papel, 80 x 80 cm.

A cor - preto - encerra o infinito, o espaço infinito, cósmico, e o universo está dentro dessa escuridão.

O preto é uma forma de luto corporizada, é a aceitação do horizonte utópico e evasivo, do espaço dentro do espaço, sem eixos, nem referências de escalas; a profundidade é dada pelo forma interior e pelo que deixa ver.

*Neste preto, do qual se despontam as suas cores ricas, há não só o transcendente mas também o despótico. O seu preto não é opressivo mas profundo, produzindo uma fértil inquietação. Faz-nos acreditar que não há fundo como não há verdade eterna. Nem mesmo Deus, no sentido do Absoluto, pois, para criarmos Deus, teríamos primeiro de descrever um círculo. Não, não há Deus nestas pinturas, porque é tudo uma substância criadora que irrompe da escuridão e volta de novo à escuridão.*¹¹⁷

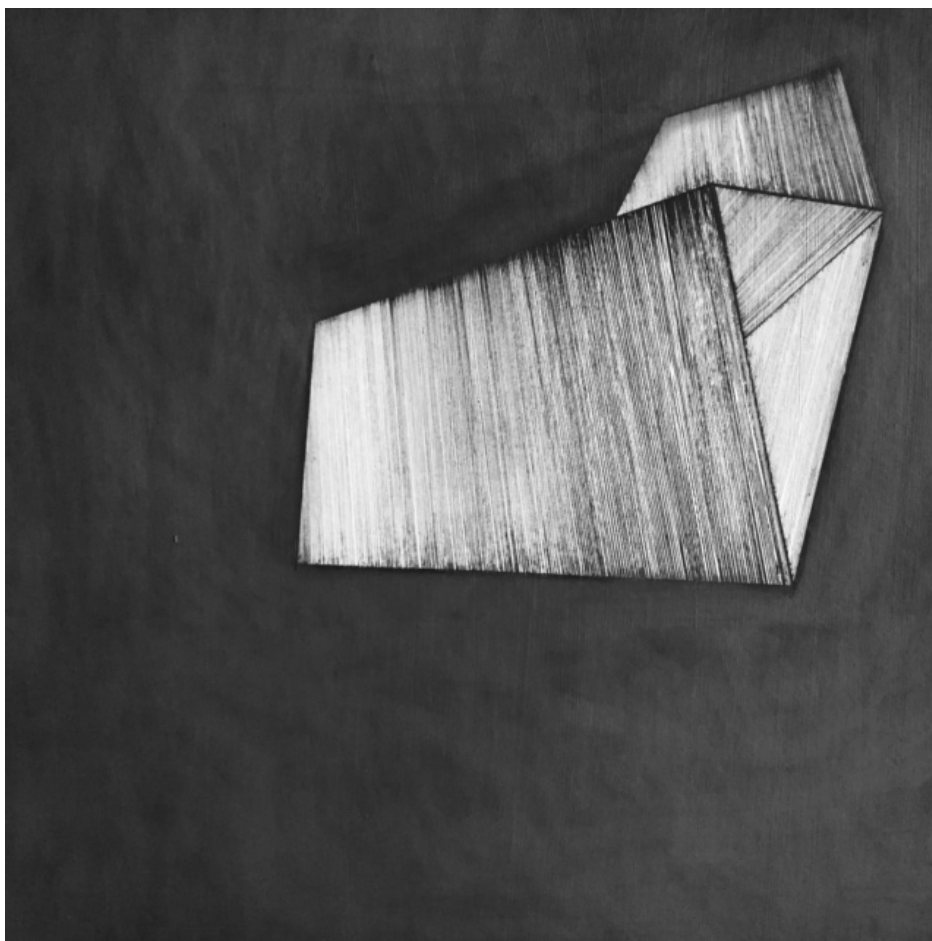


Fig. 25 - Cristina Massena, s/título, 2018. Acrílico e grafite s/papel, 80 x 80 cm.

¹¹⁷ MILLER, Henry - *O olho cosmológico*. Editorial Estampa, 1973, p. 262.

A passagem entre o interior e exterior revela uma construção.

A linguagem da representação espacial, também advém dos cheios e vazios, dos positivos e negativos. É uma linguagem de representação estrutural, na qual os obstáculos, tais como paredes, vigas e pilares em corte, são representados a negro ou com trama, aludindo à construção estrutural de uma edificação inabitável.

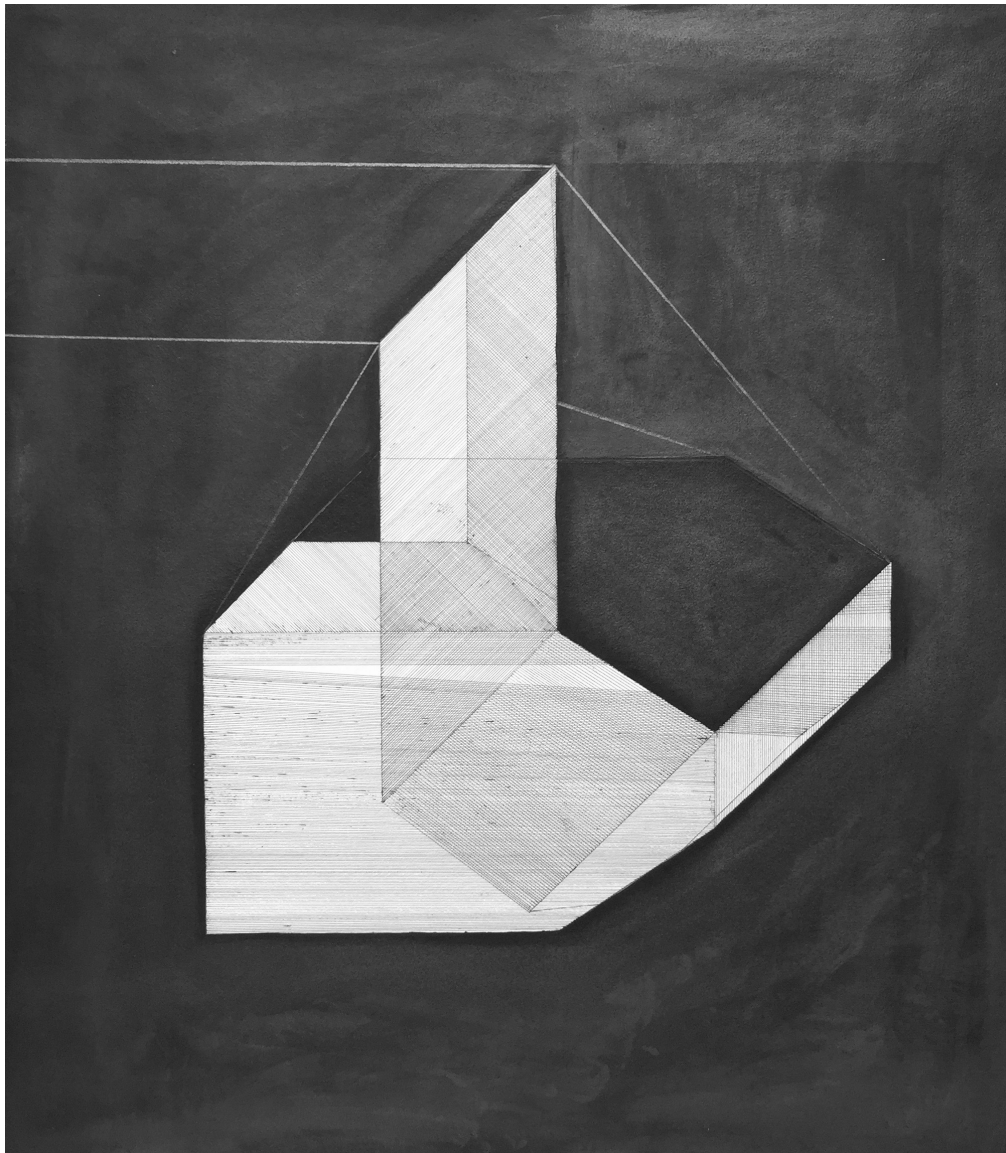


Fig. 26 - Cristina Massena, S/título, 2018. Acrílico e grafite s/papel, 80 x 60 cm.

Mas procuro outros lugares, numa dimensão espacial desconhecida, reinterpretando signos arquitectónicos. Estes têm uma intenção de desvio e do não reconhecimento.

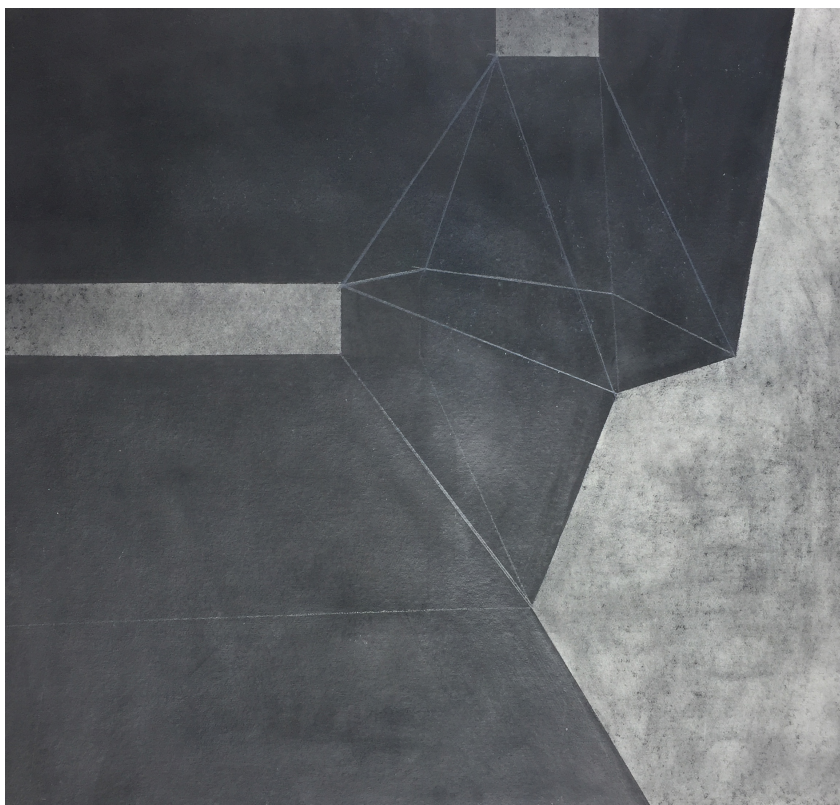


Fig. 27 - Cristina Massena, s/título, 2018. Acrílico e grafite s/papel, 80 x 80 cm.

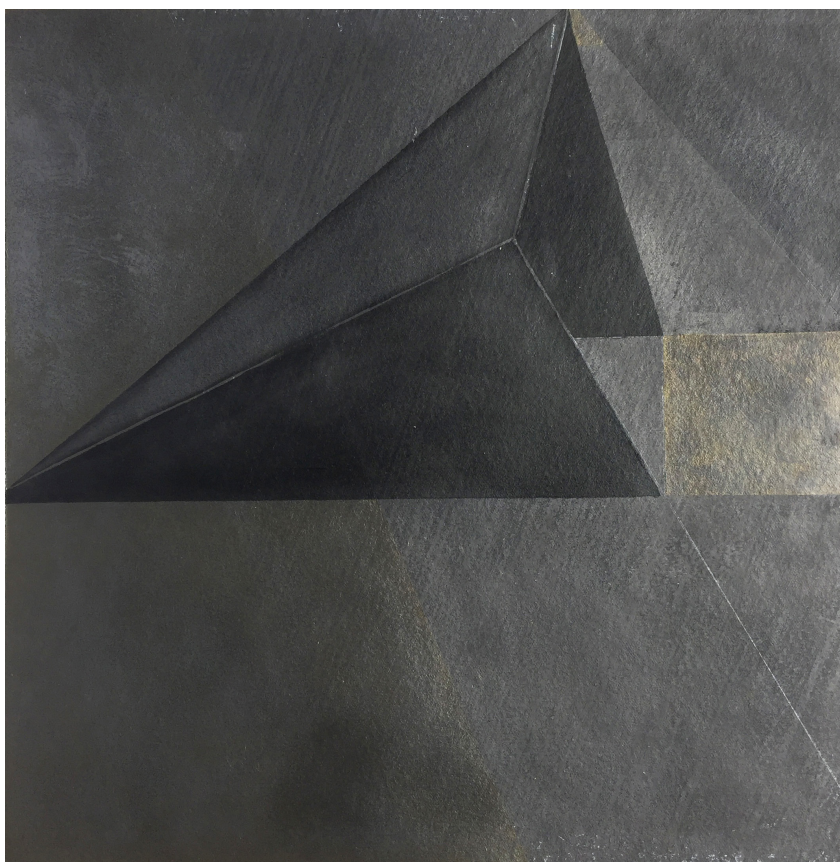


Fig. 28 - Cristina Massena, s/título, 2018. Acrílico e grafite s/papel, 80 x 80 cm.

Esta série de desenhos, que considero serem confissões interiores, lembram-nos da nossa existência através da palavra. São construções habitadas pela palavra. A palavra nasce nos desenhos como um pensamento, como uma confissão. É arquitectura-poema, uma palavra formalizada por carimbos, na qual os espaços podem ser caracterizados pelas palavras, como os seus signos são ultrapassados na sua significação (pelas sensações).

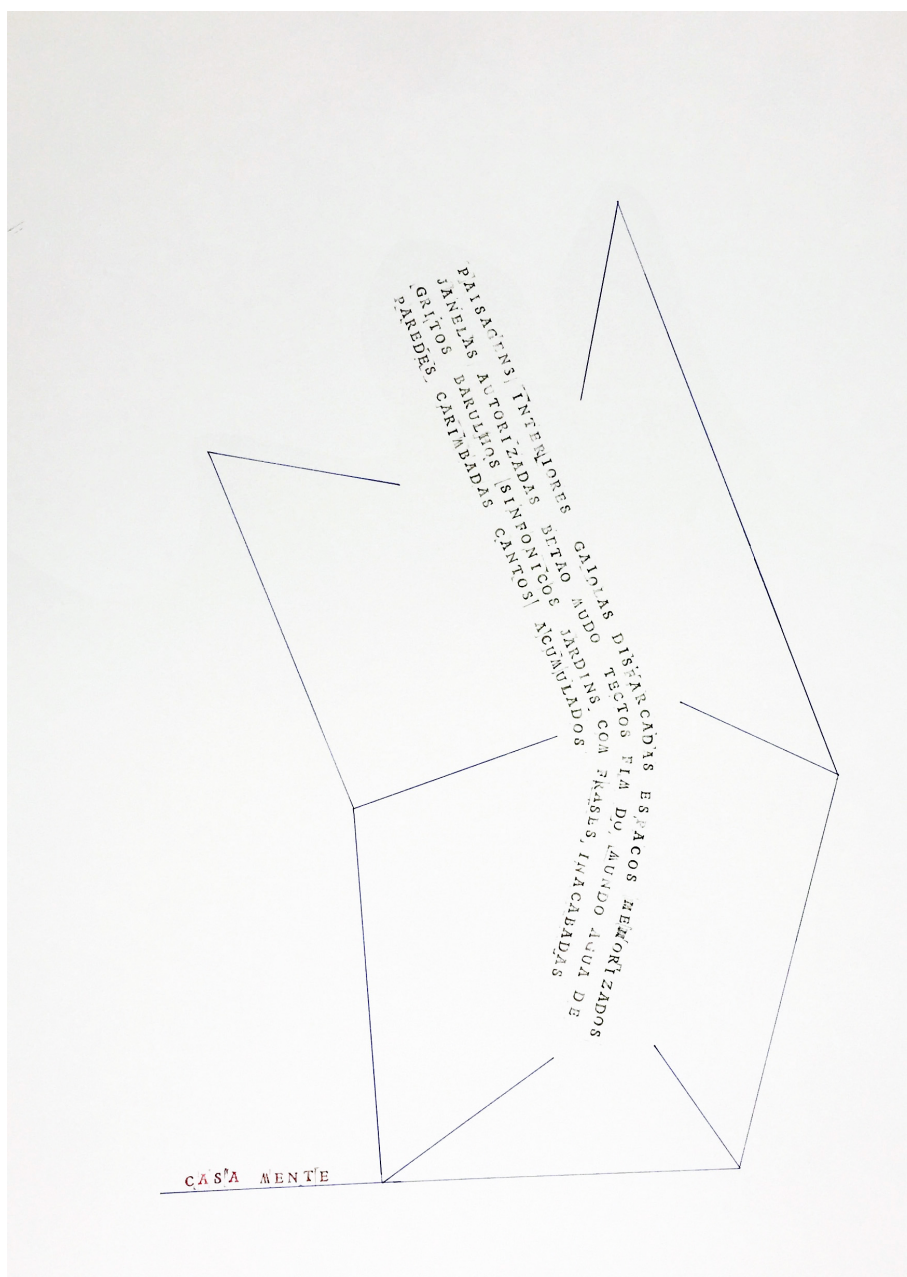


Fig. 29 - Cristina Massena, *Casa mente*, 2018. Caneta e carimbo s/papel, 120 x 80 cm

Há muito tempo que me interesso pela ideia de lente e muito deste interesse reside no facto de fazer consultas de oftalmologia permanentes ao longo dos anos, onde os ensaios com lentes se realizam para determinar as graduações. Lentes que se vão alterando de acordo com a minha fisiologia óptica e provocando momentos de conforto e de desconforto. Também é real que a cada ano que passa a minha visão vai piorando, e sem óculos a minha relação com o que me rodeia torna-se mais frágil, desfocada, incorpórea, abstracta. Essa possibilidade de manipulação da visão do real interessou-me. Então surgem no meu discurso plástico as lentes e lupas; a possibilidade de usar um vidro óptico que aumenta uma qualquer realidade foi para mim um ponto de partida para iniciar a realização da obra seguinte. Entre o desenho do caderno e a construção da peça, a primeira questão era a materialização tri-dimensional; seria uma peça de chão ou de parede? Fiz um desenho rigoroso da peça, escolhendo a dimensão de 70 x 70 cm da base, para inscrever um quadrado perfeito com 10 unidades de lupas com diâmetros que variam entre 6 e 9 cm. Em relação à escolha da forma quadrada, existe um aparente equilíbrio formal. Esta base suporta o dispositivo visual que nela se agarra, e se separa a 7 cm.

Este trabalho tem sido realizado por mim e por um serralheiro, o qual visitei semanalmente de forma a seguir o trabalho em curso, nas diferentes fases do projecto.

Na realidade, a diferença entre projectar a peça e construí-la é o levantamento de questões impossíveis de prever, quando só se imagina tudo no suporte de papel sem o contacto com a sua construção (mão, matéria, tempo). Mesmo sendo arquitecta, noto que há uma variabilidade de factores que acontecem, que não têm de se submeter a uma regra de funcionamento. As decisões são centradas primeiro no conceito estabelecido e na percepção que vou tendo nas diferentes fases do processo. Existe uma relação corpo a corpo, uma experiência corporal criada com o objecto. A dimensão, a escala, a matéria. Criam-se relações corporais que vão desde o peso, textura, aos intervalos de espaço entre os elementos. Existe um compromisso entre o que observamos, as sensações e o pensamento.

Uma vez que esta obra será colocada na parede, existem três alçados e inúmeros ângulos de visão, dois laterais e um frontal. Os três alçados são igualmente

importantes, pois são leituras e relações que se estabelecem com o espectador, fundamentais para a compreensão da mesma.

Quando optei pela utilização do ferro, pensei nas possibilidades de moldagem, resistência, nas espessuras tubulares possíveis, e sobretudo no acabamento final da peça, uma *patine* preta. Sempre imaginei os braços das lupas delgados, de espessura reduzida como patas de um animal. Uma construção que revelasse o modo de fazer, de manusear, por isso existem braços subdivididos que possibilitam o movimento vertical. A relação entre as dimensões determina a importância da unidade da peça, dos próprios elementos que a constituem. A fragilidade percebe-se do exterior para o interior. Ao determinar espessuras diferentes, estou a criar uma hierarquia de sensações visuais. Neste caso, a base que é a detentora da pintura está protegida, é o elemento sólido.

A pintura inserida nesta peça é construída com areias, pedras; constrói-se uma toponímia que corresponde e remete para a construção física e material do território interior e profundo, acentuando a sua percepção através do dispositivo visual, ampliando pedaços do território.

O raciocínio é um percurso mental que o espectador fará ao interagir com as minhas peças. É usado um dispositivo que obriga a um raciocínio para estabelecer uma relação, corpo a corpo, com as peças.

O processo de criação, através do meu lugar interior, transformou-se num processo de recriação, num outro lugar interior, o do espectador.

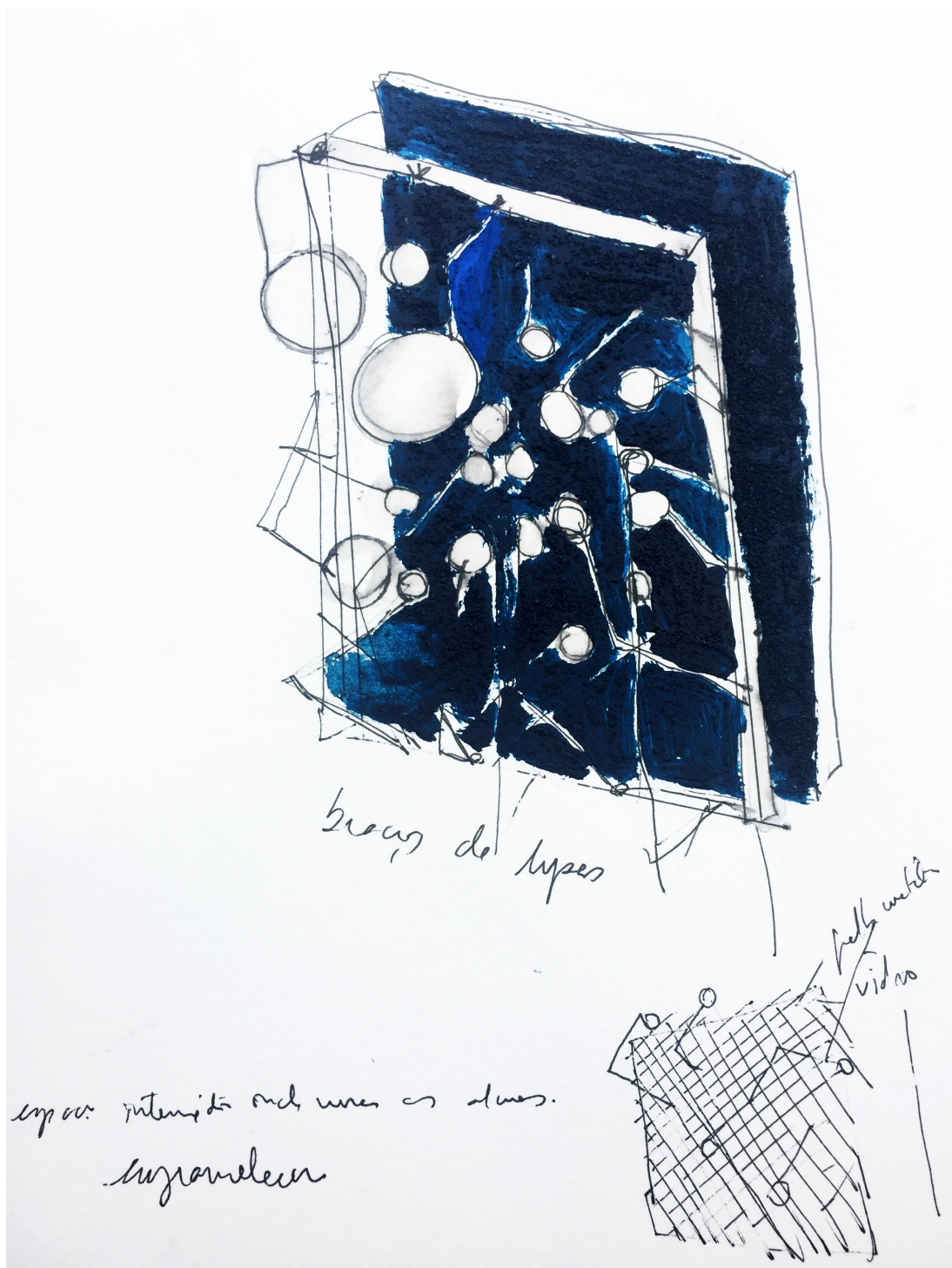


Fig. 30 - Cristina Massena, s/título, 2018. Acrílico s/papel, 29,7 x 21 cm (esboço da peça a desenvolver).

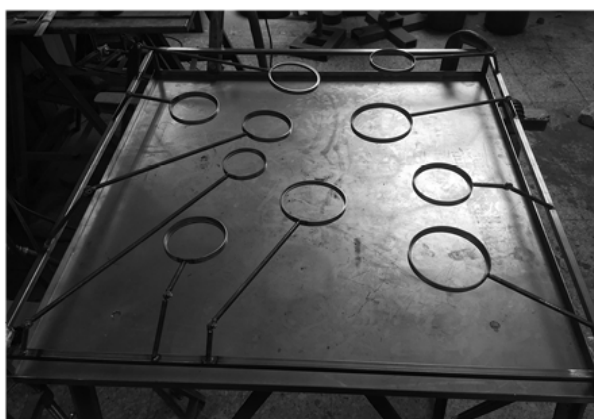
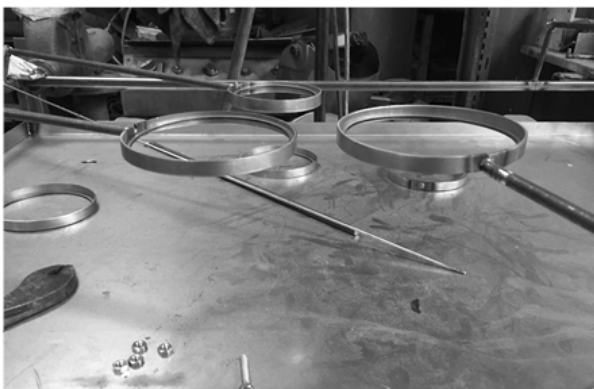


Fig. 31 a 35 - Cristina Massena, s/título, 2018, estrutura em ferro e vidro óptico, 70 x 70 x10 cm (em desenvolvimento).

Ensaio para um cérebro saudável

Esta obra centra a ideia de possibilidade de um lugar que, através de uma linguagem de cheios e vazios, ambiciona uma leitura de si mesma. É uma ideia que partiu de uma concepção de cérebro, mas pode ser estendida à noção de habitar um espaço.

Através do tacto e da mobilidade horizontal dos módulos que constituem a peça, é possível criar leituras, composições individuais, diferentes modos da obra se apresentar. Uma ideia táctil relacionada com o *braille*, mas também visualmente com a escrita de partituras musicais. Esta acção obriga-nos a um raciocínio de utilização de uma linguagem táctil e visual em simultâneo.

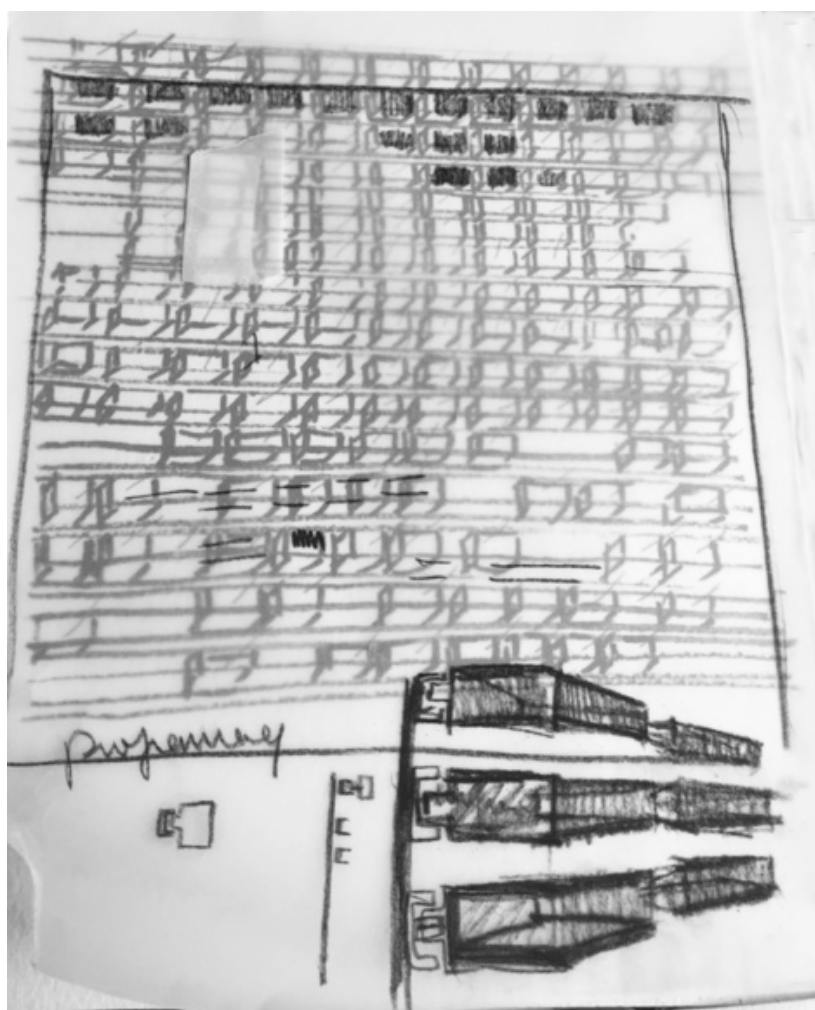


Fig. 36 - Cristina Massena, *ensaio para um cérebro saudável*, 2018.
Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.

Esta pintura é constituída por uma base e módulos individuais, peças soltas adaptadas à dimensão da mão, que se vão encaixando e mobilizando no painel. Não existe nenhuma ligação artificial visível, o que reforça a unidade da composição. O sistema de calha é construído na própria peça e no mesmo material (madeira). A madeira não tem nenhum tipo de acabamento ou pintura, sendo intencional a revelação do material na sua essência. Tem a dimensão vertical de um corpo, de cada corpo que habita o espaço da obra, transformando-o no seu próprio lugar. É uma obra que apela à mudança, à possibilidade de novas formulações.

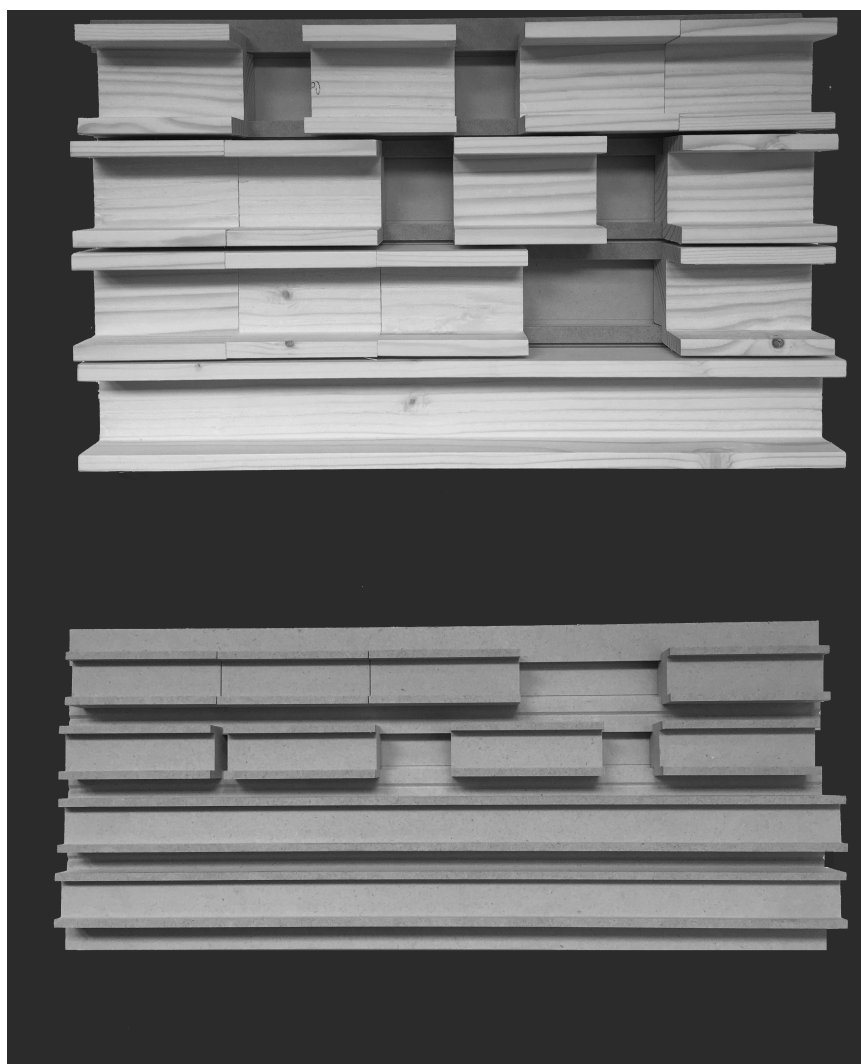


Fig. 37 - Cristina Massena, *ensaio para um cérebro saudável*, 2018.
Maquete de estudo dos módulos.

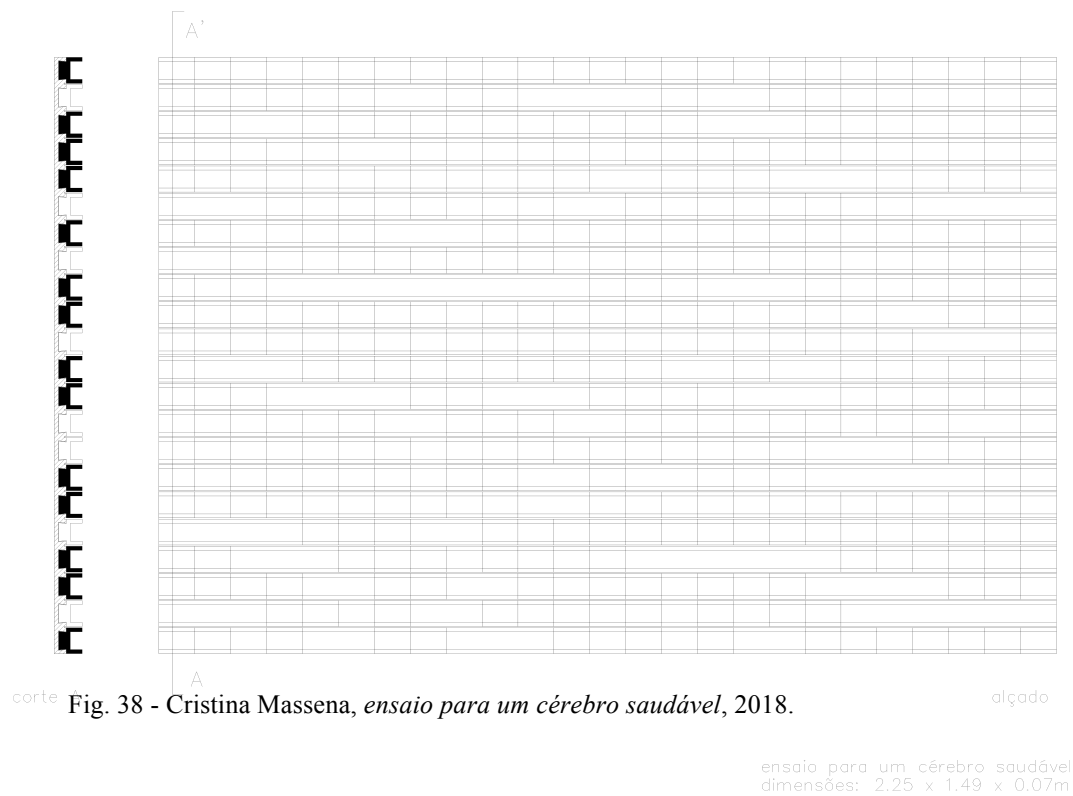


Fig. 39 - Cristina Massena, *ensaio para um cérebro saudável*, 2018, (ensaio de imagem 3D).

Escuta-te

Por último, a ideia de um fluxo contínuo de existência, da passagem, do movimento associado ao percurso. Uma analogia ao canal auditivo está também na origem do pensar esta peça. Inclui uma ideia de movimento do exterior para um interior e vice-versa. Os dispositivos de configuração cilíndrica ampliam a percepção. A surdina é o lastro de um som, é a voz da memória. E o silêncio é o espaço do tempo que permite a existência do abstracto, dispositivo que amplia ou questiona propositadamente os sentidos e o acto perceptivo.

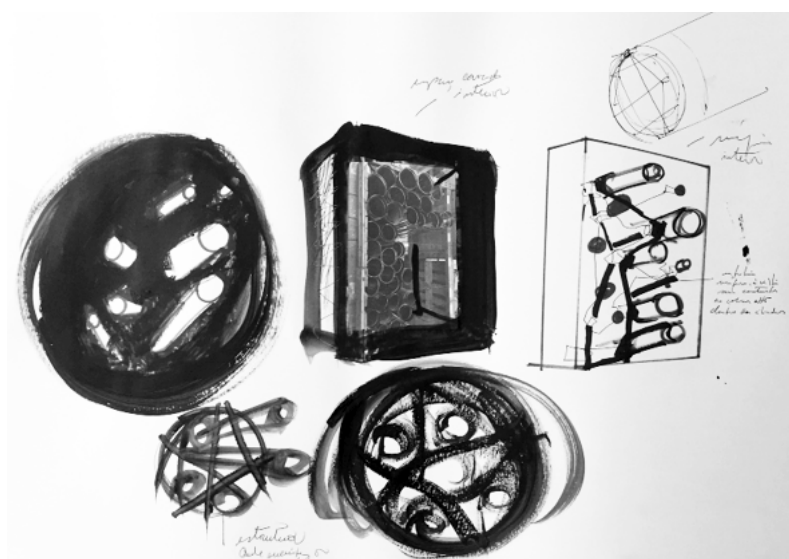


Fig. 40 - Cristina Massena, *Escuta-te*, 2018.
Acrílico sobre papel, 29,7 x 42 cm (esboço de obra em desenvolvimento).



Fig. 41 - Cristina Massena, *Escuta-te*, 2018. Fotomontagem.

Considerações finais

Nunca aceitei o meu corpo só como carne, porque a beleza nunca esteve ligada a essa fatalidade. O corpo como máquina, como concepção, é um corpo biológico, mas não representa a beleza, nem a imensidão, ele vive como um reflexo, mas também morre no instante a seguir à servidão. Tudo depende do trabalho deste sistema interno, e nesse não temos mais nada a inventar, ou a alcançar. Sou eu com as minhas características genéticas herdadas, que me torno corpo absoluto. Tolero a carne, o contorno, o peso, pela possibilidade que este mesmo corpo me deu, o poder de me movimentar numa determinada direcção, o poder de usar as minhas mãos (e com elas os meus sentidos). Estou muito interessada e concentrada nesse tipo de presença.

A presença excede a forma, ou ocupação, através dela me dirijo para um reconhecimento das coisas, objectos, espaços e pessoas.

O único centro que conheço é o meu próprio corpo, os outros só os posso observar, como tal possuo o desejo de fuga, o de alcançar um *corpo sem corpo*, para conquistar uma presença projectada num outro lugar.

A liberdade corporal que a utopia permite, um lugar nenhum, em última instância é um ciclo invisível que alimenta o meu pensamento e que me liberta do funcionamento dos meus órgãos, e me dá um corpo que se movimenta de *aquém para além*, fixado numa passagem, num movimento exterior / interior e vice-versa, é um movimento concreto e abstracto ao mesmo tempo, são forças centrípetas e centrífugas que ora se relacionam com a subjectividade, ora cavam no interior do meu mundo, e esse movimento concreto apropria-se de um espaço livre para lhe dar existência, um espaço virtual que coexiste com o espaço físico.

A passagem é movimento, tempo, traduzida numa mobilidade construída, ou não. Na construída está contida uma ideia de sustentação, de passar por cima, por baixo, ao lado, tornando-se uma passagem material concretizada. A passagem imaterial centra-se no movimento abstracto numa passagem para a criação, esse lugar aberto e sempre experimental. Essa passagem do movimento abstracto cria as suas próprias heterotopias na obra artística.

O meu corpo progride e faz sucessivas passagens para outros corpos, até o físico se tornar conceito, porque é esse que para mim verdadeiramente tem interesse.

Essa é uma evolução que parte da carne para um corpo-projecto, como estrutura de pensamento.

É na construção que o homem resta imóvel, para se abrigar, mas também é nessa construção que busca o silêncio, recolhido. Assim, a construção constitui-se uma metáfora do próprio corpo.

É no abrigo casa que verdadeiramente o homem se confronta com as suas necessidades de corpo - carne tal como com as suas projecções no ambiente de si próprio. Por isso a arquitectura é tão importante.

É nessa formalização visível do construído que o homem cria a sua invisibilidade e questiona a sua relação com o mundo através da separação de espaço interior e espaço exterior. Também os orientais cuidaram da invisibilidade nos espaços interiores na sua relação com as sombras (sombras que são corpo).

Através da experiência corporal ele (corpo) realiza o lugar. O corpo no espaço é uma construção no lugar. Essa fusão constitui uma individualidade e por consequência uma identidade. A obra de arquitectura como manifestação divina e terrena, ao mesmo tempo, sempre representou o corpo e o espírito do Homem. A arquitectura realiza, organiza, cria a memória e, já agora, a história.

A existência é rodeada de formas físicas, de objectos, de espaços, dos vazios entre espaços desde que nascemos, por isso somos um Ser espacial e o acto de construir é uma acção humana, de extrema realização ontológica.

A construção é o fundamento, o ritmo, acumulações de intenções, de uma acção estreitamente ligada à matéria, à mão e ao tempo. Na construção está o conhecimento pelo acto, e o resultado é sempre não uma forma ou contorno, mas sim um organismo vivo, um corpo, uma presença, uma energia. A matéria pode ser concreta ou abstracta mas o suporte é o tempo e a mão do Homem; enquanto constrói ele é um ser entreaberto, porque o espaço da construção está em aberto, tornando-se ele próprio um sítio de passagem, de movimento, do acto de fazer.

Esse *corpo sem corpo*, que resulta desse espaço aberto de experimentação (construído através da "mão inteligente" e guiado pela liberdade do movimento que cava o mundo interior, a matéria e o tempo), é o processo da obra artística.

O lugar interior, que alberga essa evolução do corpo, re-conceptualiza-se e recria-se em cada experiência do mundo, e está em permanente movimento. É o lugar das sensações e das associações. É um lugar que não tem carne mas tem conceito conferido pelo universo interior, pelo mundo vivido. É também o lugar da existência psíquica, porque é a partir desse lugar que existe uma projecção total do pensamento.

É o espaço cósmico de Platão, incomensurável com significação apenas na criação, unindo toda a expressão e movimento, fora e dentro de mim, fundindo o corpo com o mundo.

Aproprio-me do mundo através dos meus sentidos, percepciono-o através da visão, do olfacto, do paladar e audição.

Os sentidos são portadores e veículo da presença e da *atmosfera*, da essência das coisas e dos lugares. Os sentidos atribuem a significação ao mundo vivido, aos objectos e aos espaços.

Os sentidos são responsáveis pela criação da memória, informadores da experiência corporal, habitam as coisas e os espaços, criando lugares irrepetíveis e singulares.

Essa informação fica retida na memória que contém a recordação e o esquecimento, e talvez seja nos lapsos dessa memória, no esquecimento, que conseguimos estar mais perto da utopia, confrontando o desconhecido. O que foi percebido, com o tempo, reduz as possibilidades ao desconhecido. O percebido de hoje não é o de amanhã. A percepção muda, e com ela a constituição de uma nova experiência, e por conseguinte uma nova memória se instaura relativa às mesmas coisas, espaços e lugares. O *aquém e o além* tornam-se uma dialéctica que envolve a existência.

Ir para além, é ir para uma imensidão escura e profunda, onde nada se vê mas tudo se apresenta. É o movimento da criação, que descobre e ordena o caos sensível da existência. É onde se destrói, constrói e reconstrói, em inquietação absoluta, através do lugar interior. Onde a nada se responde, e apenas se questiona através da inscrição no papel, na matéria, no pensamento.

O lugar interior, através do acto de construir, engendra o processo de associações e permite uma forma concreta - o objecto artístico.

Vida e arte não se separam. *Para além do lugar* permanecerá o lugar da criação, indefinível.

Bibliografia

- ALBERTI, Leon Battista - *Da pintura / Leon Battista*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. (2ª Edição). São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNADAC, Marie; NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo - *Louise Bourgeois: Obras recentes*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1998.
- BERNADAC, Marie - *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 1996.
- DUCHAMP, Marcel - *Engenheiro do Tempo Perdido – entrevistas com Pierre Cabanne*. (2ª Edição). Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- FOUCAULT, Michel - *O corpo utópico, As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, Mediateca Maison de France, 2013.
- FRAMPTON, Kenneth - *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOPPER, Edward - *Visão da realidade 1882-1967*. Colónia: Taschen, 2006.
- JÉZÉQUEL, Alain - *Memórias de Território*. Lisboa: Climepsi Editores, 2004.
- JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Munique: Hausderkunst, 2016.
- JUNG, Carl. G. - *O homem e seus símbolos*. (5ª Edição). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.
- MATISSE, Henri - *Escritos e reflexões sobre arte*. Póvoa do Varzim: Editora Ulisseia, 1972.
- MILLER, Henry - *O olho cosmológico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.
- MONTANER, Josep Maria - *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gil, 1997.
- NORBERG-SCHULZ, Christian - *Existence, space and architecture*. Londres: Studio, 1972.
- PALLASMAA, Juhani - *Os olhos da pele. A arquitectura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PESSOA, Fernando - *Prosa Íntima e de Autoconhecimento*. Ed. Richard Zenith. Trad. Manuela Rocha. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

- PONTY, Merleau - *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PONTY, Merleau - *O olho e o espírito*. Lisboa: Nova Vega, 2018
- PONTY, Merleau - *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984
- ROSSI, Aldo - *A Arquitetura da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- STILES, Kristine and SELZ, Peter - *Theories and Documents on Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley, Los Angeles, e Londres: University of California Press, 1996.
- TANIZAKI, Junichiro - *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.
- ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2006.
- ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 1988.

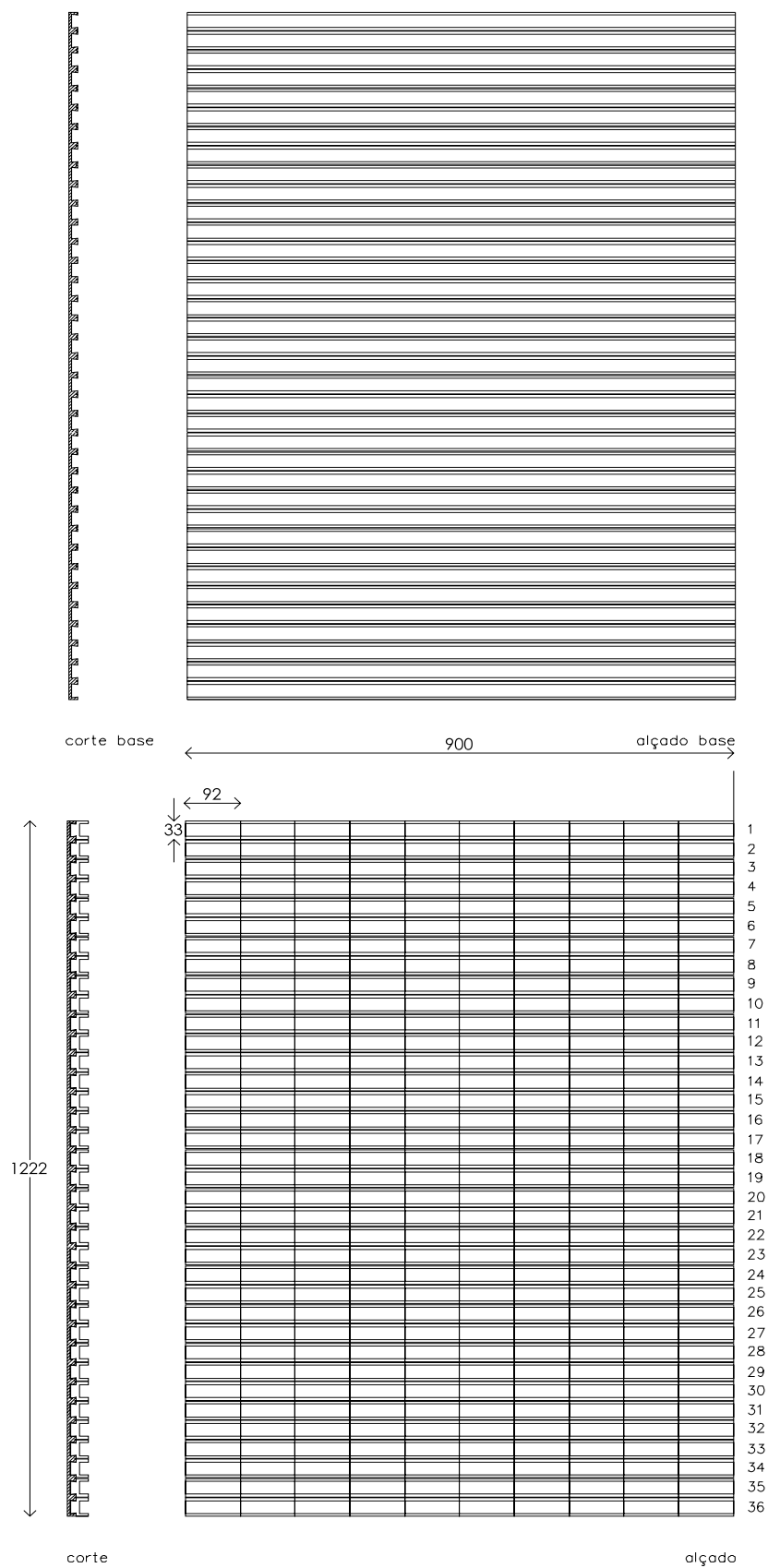
Anexos



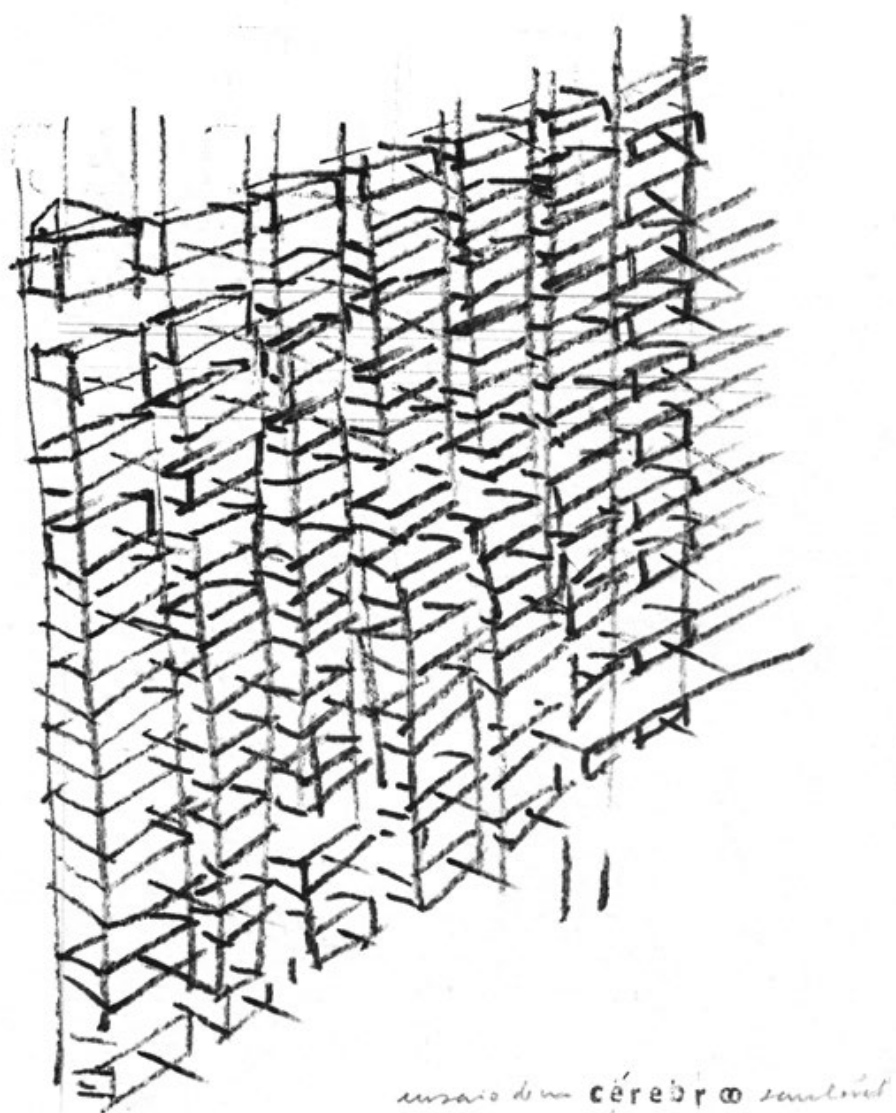
Cristina Massena, *Exposição final do trabalho prático do Mestrado de Pintura na F.B.A.U.L, 2018*. Lisboa.



Cristina Massena, *Exposição final do trabalho prático do Mestrado de Pintura na F.B.A.U.L, 2018*. Lisboa.



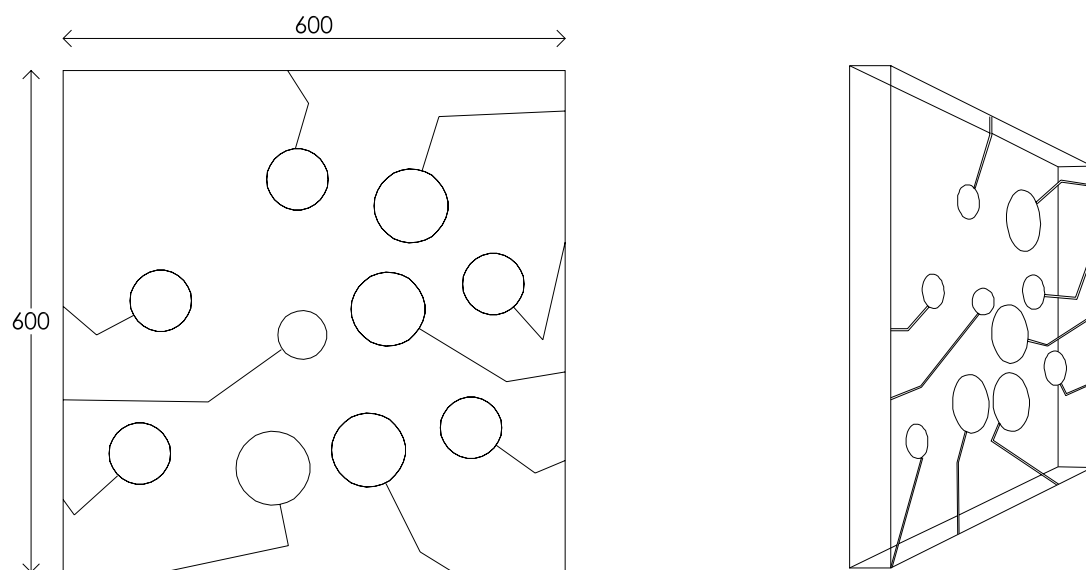
Cristina Massena, *Ensaio para um cérebro saudável*, 2018.
Desenho rigoroso, Lisboa.



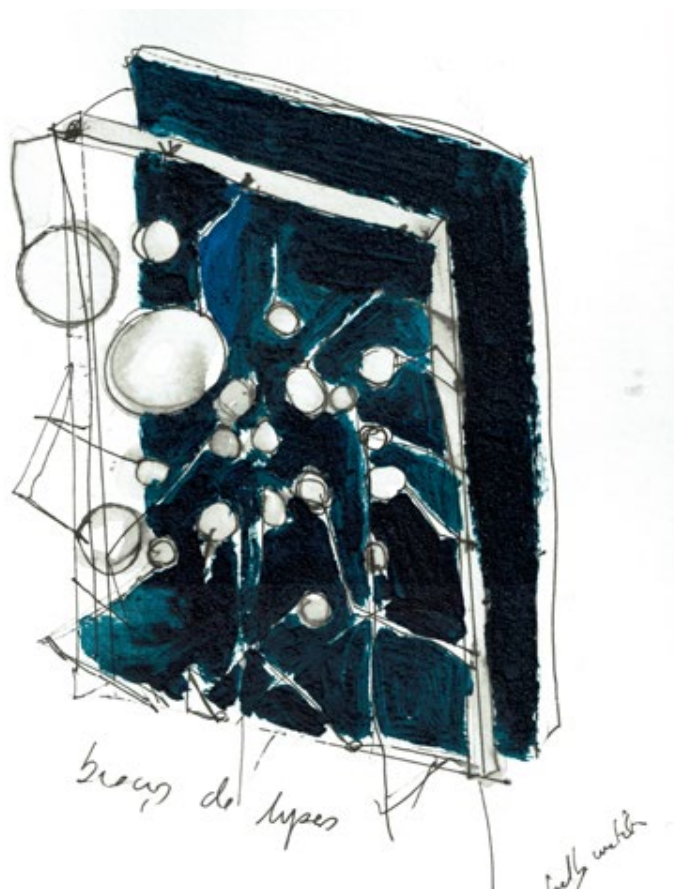
Cristina Massena, *Ensaio para um cérebro saudável*, 2018.
Esboço, Lisboa.



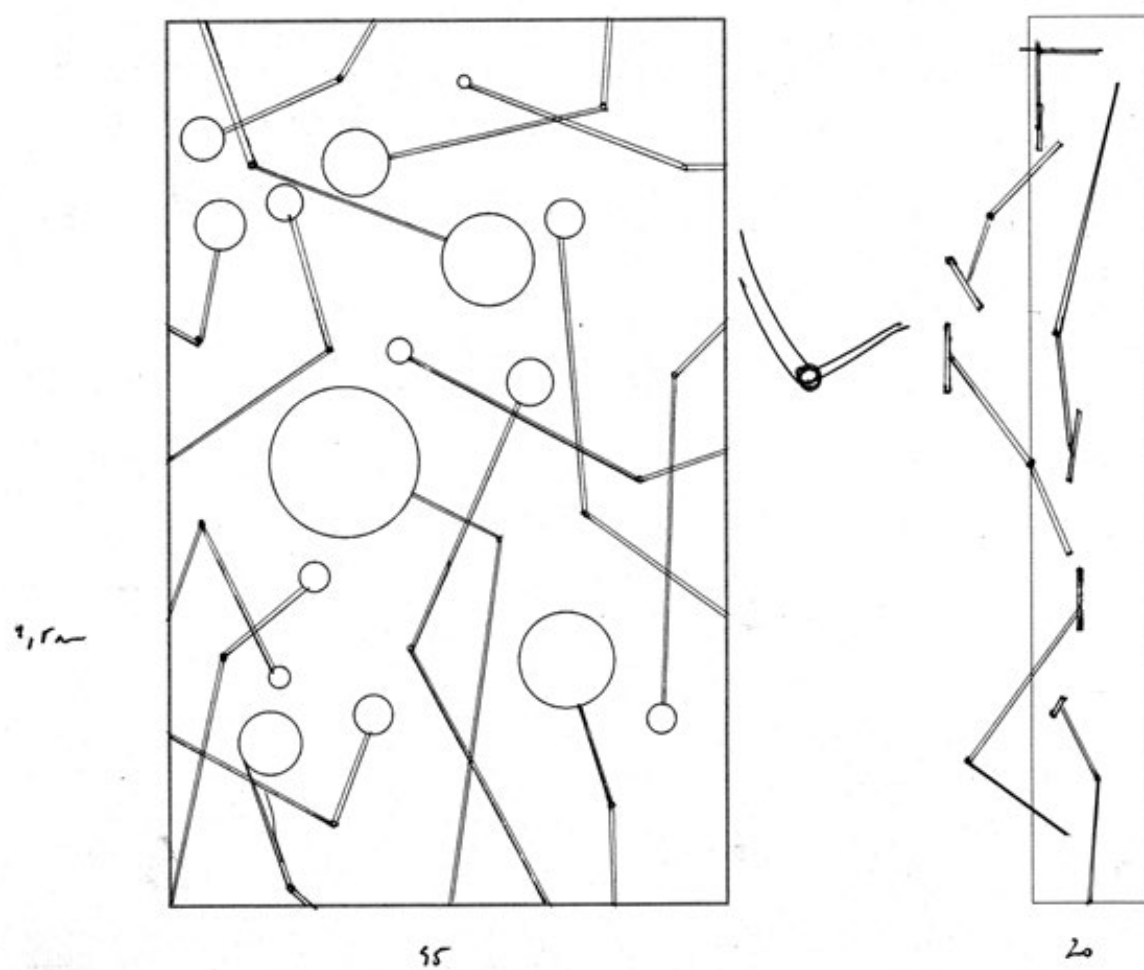
Cristina Massena, *Ensaio para um cérebro saudável*, 2018. Madeira, 90 x 100cm, Lisboa.



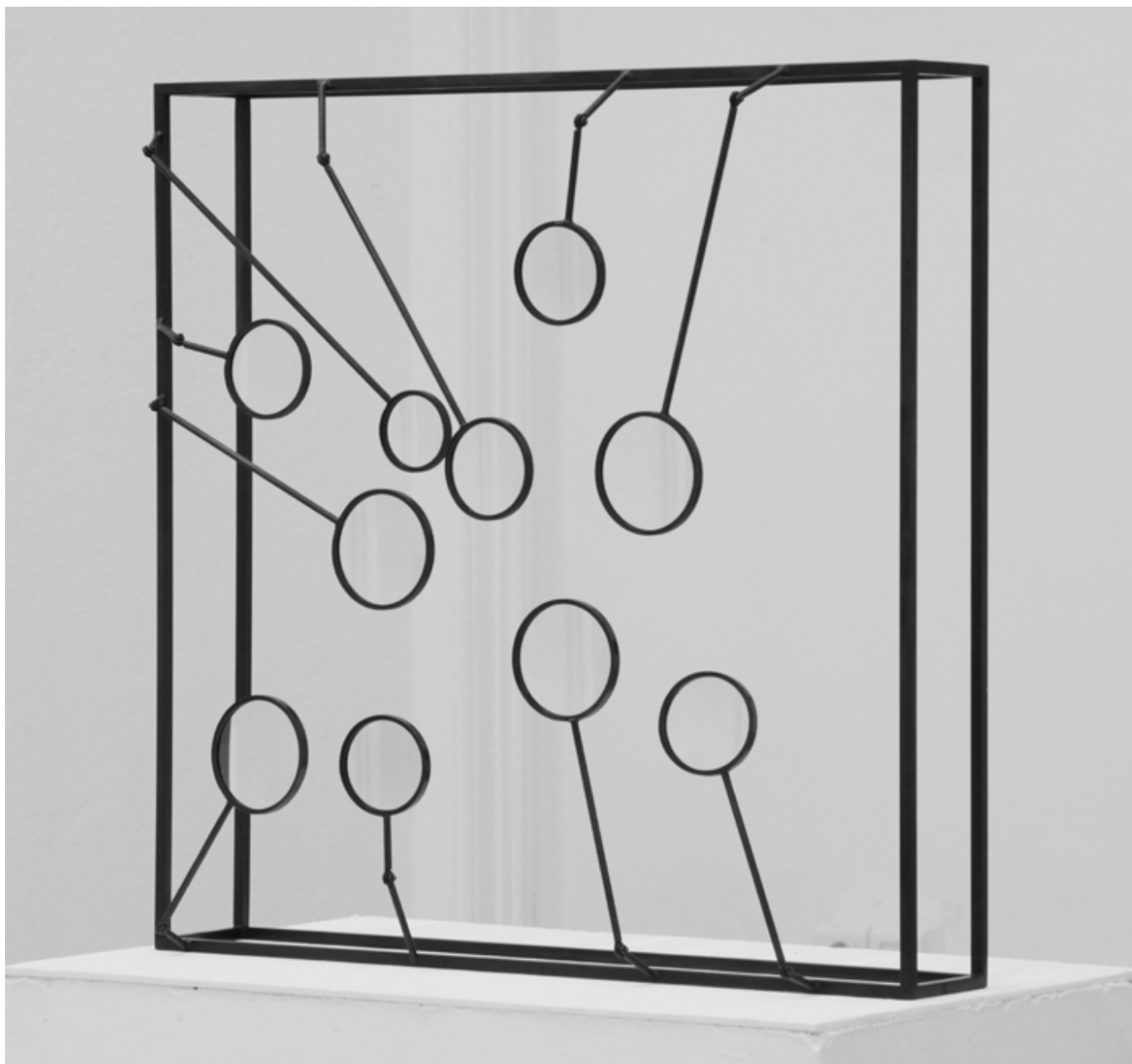
Cristina Massena, *Observatório*, 2018. *Desenho rigoroso*, Lisboa.



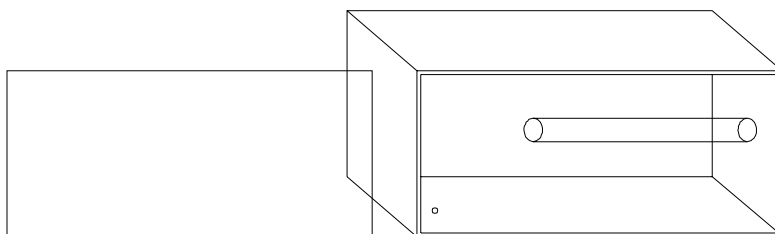
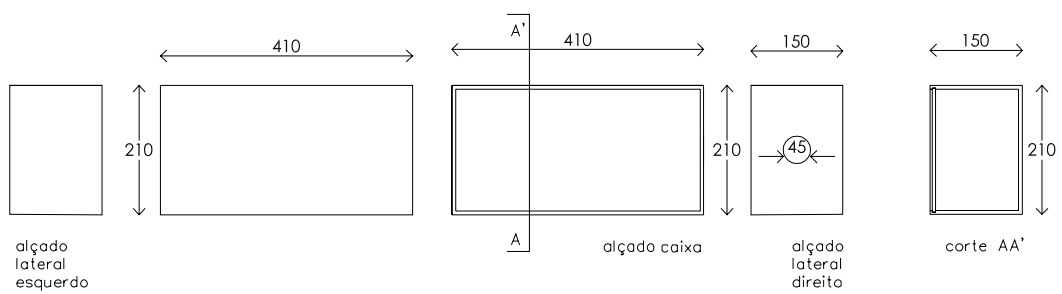
Cristina Massena, *Observatório*, 2018. *Desenho de caderno*, Lisboa.



Cristina Massena, *Observatório*, 2018. Esboço, Lisboa.



Cristina Massena, *Observatório*, 2018. Ferro, vidro, 70 x 70 cm, Lisboa.



Cristina Massena, *Escuta-te*, 2018. Desenho rigoroso.



Cristina Massena, *Escuta-te*, 2018. Fotografia digital.

John Cage

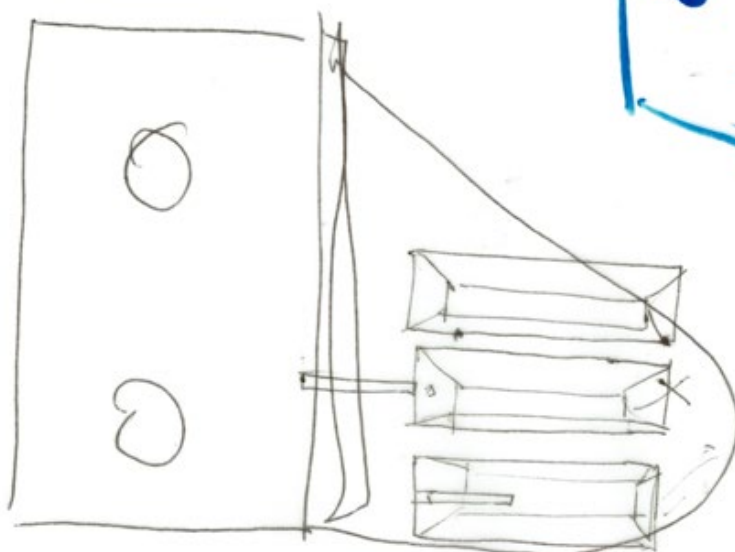


• steps at the first
 later when steps were
 not in the steps
 the square, now
 in use as square of
 steps

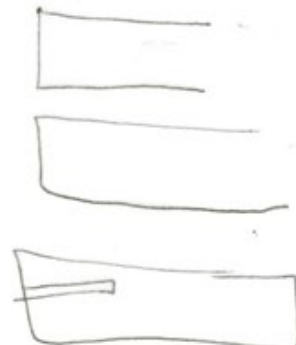
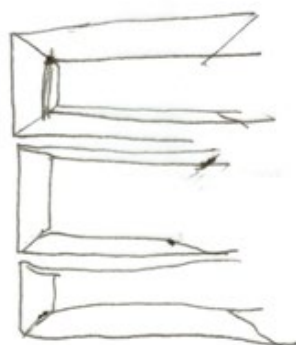


esqueto

• engrenagem
 de tijolos
 da entrada
 (3)



esqueto





Cristina Massena, *Escuta-te*, 2018. Madeira, Vidro. Lisboa.



Cristina Massena, *Escuta-te*, 2018. Esboço. Lisboa.



Cristina Massena, *Dentro do corpo*, 2018. Acrílico s/ papel. Lisboa.

Índice de imagens

Fig. 1 - Adalberto Libera, *Casa Malaparte*, Itália, 1937. In *www.archdaily.com* disponível em <https://www.archdaily.com/tag/adalberto-libera>.

Fig. 2 - Eduardo Chillida, Donostia, 2006. In *www.moreeuw.com*, disponível em <http://www.moreeuw.com/histoire-art/eduardo-chillida.htm>.

Fig. 3 - Cristina Massena, *lugar interior*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 4 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 5 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 6 - Peter Zumthor, Termas de Vals, Suíça, 1996. Arquivo pessoal.

Fig. 7 - Edward Hopper, *People in the Sun*, 1963. In *www.edwardhopper.net*, disponível em <https://www.edwardhopper.net/people-in-the-sun.jsp>.

Fig. 8 - Peter Zumthor, Termas de Vals, 1996. In *zumthor.tumblr.com*, disponível em <http://zumthor.tumblr.com>.

Fig. 9 - Peter Zumthor, Termas de Vals, Suíça, 1996. In *zumthor.tumblr.com*, disponível em <http://zumthor.tumblr.com>.

Fig. 10 - Peter Zumthor, Termas de Vals, Suíça, 1996. In *zumthor.tumblr.com*, disponível em <http://zumthor.tumblr.com>.

Fig. 11 - Louise Bourgeois, *Articulated Lair*, 1986. In JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Prestel, 2016.

Fig. 12 - Louise Bourgeois, *Cell (twelve Oval Mirrors)*, 1998. In JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Prestel, 2016.

Fig. 13 - Louise Bourgeois, *Cell I*, 1991. In JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Prestel, 2016.

Fig. 14 - Louise Bourgeois, *The confessional*, 2001. In JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Prestel, 2016.

Fig. 15 - Louise Bourgeois, *Cell (Choisy)*, 1990-93. In JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Prestel, 2016.

Fig. 16 - Louise Bourgeois, *Spider*, 1997. In JULIENNE, Lorz - *Louise Bourgeois: Structures of existence: The Cells*. Prestel, 2016.

Fig. 17 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 18 - Arq. Souto Moura, *The doors*, 2014. In [www.publico.pt](http://www.publico.pt/2014/02/28/culturaipsilon/noticia/as-portas-nao-voltarao-a-ser-iguais-331307) disponível em <https://www.publico.pt/2014/02/28/culturaipsilon/noticia/as-portas-nao-voltarao-a-ser-iguais-331307>

Fig. 19 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 20 - Cristina Massena, fotografia digital, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 21 - *Still* do filme Lars VonTrier, *Dogville*, 2003.

Fig. 22 - Cristina Massena, *índice*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 23 - Cristina Massena, S/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 24 - Cristina Massena, S/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 25 - Cristina Massena, S/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 26 - Cristina Massena, S/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 27 - Cristina Massena, S/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 28 - Cristina Massena, S/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 29 - Cristina Massena, *Casa mente*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 30 - Cristina Massena, s/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 31 a 35 - Cristina Massena, s/título, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 36 - Cristina Massena, *ensaio para um cérebro saudável*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 37 - Cristina Massena, *ensaio para um cérebro saudável*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 38 - Cristina Massena, *ensaio para um cérebro saudável*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 39 - Cristina Massena, *ensaio para um cérebro saudável*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 40 - Cristina Massena, *escuta-te*, 2018. Arquivo pessoal.

Fig. 41 - Cristina Massena, *escuta-te*, 2018. Arquivo pessoal.